Handbuch

der

Geschichte der Malerei

von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit.

Von

Dr. Franz Kugler.

Zweiter Band.

Berlin,

bei Duncker und Humblot.

1837.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei

in

Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England.

Von

Dr. Franz Kugler.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

Vorwort.

Ueber die Tendenz dieses Handbuches und über den Plan, welchem der Verfasser bei Durchführung derselben zu folgen bemüht war, hat sich das Vorwort des ersten Bandes bereits im Allgemeinen ausgesprochen; es war die Absicht des Verfassers, dasjenige, was die hieher bezüglichen Forschungen im Gebiete der Kunstgeschichte, fremde und eigne, zu Tage gefördert haben, zu einer fasslichen Uebersicht zusammenzustellen. Freilich kann eine solche Uebersicht, dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte gemäss, noch immer nicht in allen Theilen genügend ausfallen, und wenn bereits in der Betrachtung der italienischen Kunst manche Lücken fühlbar hervortreten mochten, so wird dies noch mehr bei der Darstellung der nordischen Kunst der Fall sein, welche erst in der neusten Zeit sich einer gründlicheren Behandlung, doch bis jetzt

nur in einzelnen ihrer Theile, zu erfreuen beginnt. Was der Verf. über die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst nach eignen Studien vorlegt, muss demnach um so mehr einer nachsichtigen Beurtheilung des in diesem Theile der Kunstgeschichte Erfahrenen entgegensehen.

Ueber die besondere Anordnung des zweiten Bandes dürfte hier einiges Nähere hinzuzufügen sein. Der Verfasser hat die in diesem zusammengestellten Schulen der Malerei als ein Ganzes behandelt, welches zwar von mannigfachen Einflüssen der italienischen Kunst nicht frei ist, welches jedoch zugleich in sich in einem gewissen nothwendigen Zusammenhange steht. Diese Behandlung, günstig für den allgemeinen Zweck des Handbuches, beruht in der That nicht in einer willkürlichen Auffassung der neueren Kunstgeschichte. Das Wechsel-Verhältniss zunächst zwischen der deutschen und der niederländischen Malerei ist bereits durch langjährige gemeinsame Behandlung beider als wichtig und einflussreich anerkannt worden, und ihre Zusammenstellung, wie sie in vielen Fällen die einzelnen Erscheinungen motivirt, giebt zugleich eine wünschenswerthe Gelegenheit, da, wo aus Mangel an Nachrichten oder aus Mangel an künstlerischen Erzeugnissen der geschichtliche Faden schwerer zu verfolgen ist, durch die Betrachtung des einen die Lücken des andren zu ergänzen. Die Entwickelung der spanischen Malerei schliesst sich an sie als eine Episode an, die,

wennschon in eigenthümlicher Gestaltung und unter wesentlichen Einwirkungen der italienischen Malerei, doch zugleich in einem unverkennbaren Abhängigkeits-Verhältnisse auch von der nordischen Kunst steht. Die selbständige Entwickelung der französischen Malerei tritt da ein, wo (gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts) die Fäden der niederländischen Kunst sich aufzulösen beginnen, und ihre Richtung bildet auf einige Zeit den Mittelpunkt der ausser-italienischen Leistungen. Ein neues Entwickelungsmoment trägt sodann das erste bedeutende Auftreten der englischen Schule hinzu. Diese Zwischenstufen führen endlich wieder zu der deutschen Kunst zurück, deren neues Aufblühen ohne Betrachtung der letztern zu isolirt erscheinen dürfte, und mit deren Bestrebungen das Buch zu beschliessen dem deutschen Schriftsteller gewiss verstattet ist, — dies um so mehr, als sie in der That von der wesentlichsten Bedeutsamkeit für die Gegenwart sind. — In ähnlicher Weise, wie diese Gesammt-Behandlung, erklären sich sodann noch einige einzelne Punkte in der Anordnung des zweiten Theiles, wie z. B. der Umstand, dass die bedeutendsten Leistungen französischer Landschaftsmalerei bereits bei Gelegenheit der niederländischen Landschaft betrachtet werden, indem sie in deren Entwickelung ebenso mit Entschiedenheit eingreifen, wie sie für die Heimath vereinzelt dastehen.

Die künstlerischen Leistungen der Gegenwart sind

nur in flüchtiger Uebersicht dargestellt worden. Der Verfasser glaubt sich hierin keines Tadels schuldig gemacht zu haben, da das Urtheil über die Gegenwart, und zwar über eine Periode der Kunst, welche noch auf keine Weise abgeschlossen dasteht, vielmehr noch im lebhaftesten Drange der Entwickelung, im eifrigsten Fortschritt begriffen ist, nie unbefangen und umfassend sein kann. Eine genügende Würdigung der gegenwärtigen Bestrebungen kann nur von der Zukunft erwartet werden. Was der Verfasser hierin, dem Plane seines Buches gemäss, nur andeuten konnte, findet sich mit Liebe, Sorgfalt und Ausführlichkeit dargestellt, mit dem grössten Reichthum von Abbildungen erläutert, in einem Werke, dessen erster Theil so eben, bei Vollendung dieses Handbuches, erschienen ist: *Comte A. Raczynski, Histoire de l'art moderne en Allemagne,* — gleichzeitig in deutscher Uebersetzung von F. H. von der Hagen. Der erschienene erste Theil, 1 Band in imp. 4., mit 80 Holzschnitten, Lithographieen und Radirungen und mit 11 Kupfern in imp. Fol. versehen, begreift die Kunst in den Rheinlanden, somit vornehmlich die Düsseldorfer Schule.

Wie im Vorwort zum ersten Bande, so sieht sich auch hier der Verfasser wiederum genöthigt, verschiedene Nachträge zu geben, welche, durch neue Mittheilungen während des Druckes veranlasst, zur Vervollständigung des Handbuches dienen mögen. Sie bestehen in folgenden Notizen:

Raphael's Bild der Madonna aus dem Hause Alba (Bd. I, §. 81, 3) ist aus der Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London (nebst andren Gemälden derselben) in den Besitz des Kaisers von Russland übergegangen und bildet gegenwärtig eine der ersten Zierden in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg.

Den Wandmalereien germanischen Styles, welche im zweiten Bande §. 13 angeführt werden, sind als ein interessantes Beispiel diejenigen Malereien hinzuzufügen, welche die gesammten inneren Wände der Kapelle des h. Veit im Dorfe Mühlhausen am Neckar (zwei Stunden von Stuttgart) bedecken. In derselben Kapelle, sowie in der daneben befindlichen Waldburgiskirche, ist ausserdem eine Reihe von Altargemälden aus den Zeiten der älteren deutschen Kunst vorhanden.

Von Hans Sebald Beham (Bd. II, §. 28, 18), von dem der Verf. kein Gemälde anzuführen wusste, sind neuerlichst einige Miniaturgemälde bekannt gemacht worden, welche sich in einem Gebetbuch der Hofbibliothek von Aschaffenburg befinden und den Kupferstichen dieses Künstlers an Geist und künstlerischer Behandlung voranstehen. (Vergl. Joseph Merkel: Die Miniaturen und Manuscripte der K. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg. Nebst 14 Blättern mit Umrissen. Aschaffenb. 1836.)

In derselben Bibliothek befinden sich ausserdem ein Missale und ein zweites Gebetbuch, welche reich

Miniatur - Gemälden von Nicolaus Glocken-
theils Nachahmungen von Dürer'schen und and-
Künstler Compositionen, theils Arbeiten eigner Er-
ng, geschmückt sind. (Vergl. das ebengenannte
k, in welchem mehrere Abbildungen gegeben wer-
Nicol. Glockenton war Miniaturmaler zu Nürn-
und ist den Nachfolgern Dürer's, die in der er-
Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühten, zu-
hlen (somit Bd. II, nach §. 29, 7. einzuschalten).
ler Zeichnung seiner Figuren zumeist nicht son-
ch bedeutend, ist er doch durch eine naive Ge-
lichkeit, durch frische, kräftige Farbe, vornehm-
aber durch die Ausführung der landschaftlichen
nde ausgezeichnet: „der zarte Duft über den Fer-
die leichte Behandlung des Wassers, die Gold-
er der Bäume können mit Recht gelobt werden."
h in den Randeinfassungen seiner Miniaturen fin-
sich mannigfach Treffliches. — Die K. Bibliothek
Berlin besitzt einen Kalender, welcher mit Mi-
urbildchen von der Hand des Alexander Glok-
ton, des minder berühmten Bruders des Nico-
, versehen ist.

Endlich ist noch einiger Gemälde von Johann
phon, ausser dem im Texte (Bd. II, §. 30, 3) an-
ihrten, zu gedenken. In der Universitäts-Biblio-
t zu Göttingen befindet sich von ihm das Altar-
einer Kreuzigung Christi mit Heiligen auf den
gelbildern; und zwei andre Flügelbilder eines Al-

tares zu Hannover, im Besitz des Hrn. Hausmann. (Vergl.: Dr. F. G. H. Lucanus: Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architectur und Kunstschätze. Halberst. 1837, — S. 10. In diesem Werke ist auch die Abbildung des Altargemäldes von Raphon, welches sich im Dome von Halberstadt befindet, mitgetheilt.)

In Bezug auf die in den Königl. bayerischen Sammlungen befindlichen Gemälde ist dasselbe zu wiederholen, was bereits im Vorwort zum ersten Bande gesagt wurde: dass die gegenwärtige Einrichtung der Pinakothek in München wesentliche Veränderungen hervorgebracht hat, die jedoch noch nicht öffentlich bekannt gemacht sind. Leider musste somit auch im Ortsverzeichniss dieses zweiten Bandes die Angabe der früheren Lokale beibehalten bleiben.

Auch ist, was die im Text angeführten Gemälde anbetrifft, schliesslich zu wiederholen, dass der Verf. sich zwar bemüht hat, soviel möglich das Wichtigste zu nennen, dass dieselben jedoch im Wesentlichen mehr als Beispiele und Belege der aufgestellten Ansichten dienen sollen; daher in vielen Fällen, besonders bei minder bedeutsamen Künstlern, dasjenige, was dem Verfasser zunächst bekannt war, dem Ferneren vorgezogen wurde. Hieraus erklärt sich das überwiegende Verhältniss, welches einige Sammlungen gegen andre im Ortsverzeichniss einnehmen, ohne dass es die Absicht des Verfassers war, dies Verhält-

niss an sich als absoluten Maafsstab für die Wichtigkeit der verschiedenen Sammlungen hinzustellen, — wie denn auch in diesem Punkte der Verfasser die nachsichtige Beurtheilung des Kenners in Anspruch zu nehmen wagt.

Berlin, im Februar 1837.

Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

(Die wichtigsten Werke über spanische, französische und englische Malerei sind im Text angeführt.)

I. Uebersicht der wichtigsten literarischen Hülfsmittel.

Carel van Mander: Het Schilder Boeck. T' Amsterdam 1618. (Aelteste Sammlung kunstgeschichtlicher Notizen für niederl. etc. Kunst, von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Arnold Houbraken: *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen.* (*En vervolg op het Schilderboeck van C. van Mander*). *In 's Gravenhage.* 1753. (Das wichtigste Werk für die Epoche des siebzehnten Jahrhunderts.)

Joh. van Gool: *De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen. In 's Gravenhage.* 1750, 51. (Späteste Zeit der niederl. Kunst.)

Jacob Campo Weyerman: De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders en Konstschilderessen. In 's Gravenhage 1729. (Gesammt-Uebersicht von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Joachim von Sandrart: Deutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst. 1675—79. (Wichtig für die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers.)— Neue Ausgabe von Volckmann, Nürnberg 1768—73.

Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben, 1546; — nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden, 1660. Nürnberg, 1828.

Doppelmayr: Nachrichten von den Nürnbergischen Künstlern. Nürnberg 1730.

B. Descamps: *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois. Paris* 1753—64. (Gesammt-Uebersicht.)

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Hannover 1815—20.

(Gesammt-Uebersicht. Reichliches und — bei gehöriger Vorsicht — sehr brauchbares Material für die deutsche Kunst des früheren Mittelalters.)

uesslin: Geschichte der besten Maler in der Schweiz. Zürich 1755, 56. — Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. — U. a. m.

. Schnaase: Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen, 1834. Die, Band I, S. XVII. angeführten Werke von Passavant, Hirt, Füssli, Nagler, u. a. m.

ie wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler und Schulen, sowie einzelne Aufsätze in Zeitschriften u. dergl. sind im Text angeführt.

II. Lithographische Werke.

en, Band I, S. XVII ff. angeführten Kupferstich-Werken, welche neben den Abbildungen italienischer Gemälde auch die von deutschen und niederländischen Künstlern enthalten, sind hier vornehmlich noch die folgenden lithographischen Werke hinzuzufügen.

ımmlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Joh. Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. 38 Lieferungen in gr. fol. (Die Lieferung zu 3 Blättern.)

önigl. Bayerische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim, herausgegeb. von Piloty, Selb u. Comp. Lithographieen in gr. Fol., 20 Lieff. (zu 5 Blatt.)

ıswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München (als Folge des ebengenannten Werkes.)

erzogl. Leuchtenbergische Gallerie (zu München), eine Auswahl der vorzüglichsten Bilder (den vorigen in der Einrichtung gleich.)

ımmlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden, hsgeb. von J. Wunder. — Die vorzüglichsten Gemälde der K. Gall. zu Dresden in lith. Nachbildungen, hsgb. von Hanfstängl und Lage, — beide Werke erst begonnen.

usée royal de la Haye, lith. etc. Amsterdam. (Holländisch: *Het Koninglijk Museum van's Gravenhage.*). 20 Hefte, zu 3 Blättern, in Fol.

ergl. im Uebrigen die, Bd. I, S. XIX. angeführten Werke von H. R. Füssli und M. Huber.

Geschichte der Malerei

in Deutschland, den Niederlanden,

Spanien, Frankreich und England.

Inhalt.

Fünftes Buch.

Sechstes Buch.

Siebentes Buch.

Achtes Buch.

Neuntes Buch.

Erstes Buch.

Die frühesten deutschen Malereien.

Leistungen des neunten bis dreizehnten Jahrhunderts.

§. 1. Die geschichtliche Entwickelung der Malerei in Deutschland und den Niederlanden ist ungleich schwieriger nachzuweisen, als die der italienischen Malerei. Wenn sie mit dieser, wie mit der Malerei eines jeden andern Volkes, das Schicksal theilt, dass ihre Werke den verderblichen Einwirkungen der Zeit einen schwächeren Widerstand leisten als die Werke der Sculptur und Architektur, und dass hier somit öfter das Alte vernichtet wird, um dem Neuen Platz zu schaffen; so ist, in Bezug auf die Schicksale der Kunst in unserer Heimath, noch ein andrer Umstand zu berücksichtigen, welcher gerade über ihre Werke ein grösseres Verderben heraufgeführt hat. Es ist die kirchliche Reformation, die, indem sie unser Volk frühe dem Leben der neuen Zeit entgegenführte, eine feindliche Stellung gegen die Werke der bildenden Kunst, in denen der alte Glaube verherrlicht ward, einnahm. Drei Jahrhunderte haben sich bemüht, zum Theil mit offener Gewalt und in blinder Wuth, zum Theil in gleichgültiger Verachtung, zu zerstören und zu vernichten, was die Vorzeit Grosses und Bedeutendes hinterlassen hatte. Erst das neunzehnte Jahrhundert, welches das Ziel des Kampfes vor sich sieht, durfte mit unbefangener Betrachtung und ohne Furcht vor dem Rückfall die Vergangenheit wiederum aufzulichten und die zerstreuten

Ueberreste derselben zu sammeln wagen. Da begegnet nun freilich der Forscher mannigfachen und bedeutenden Lücken, und die schriftlich aufbewahrte Kunde von dem einstmaligen Vorhandensein dieser oder jener Werke dient nur dazu, die Grösse des Verlustes zu erkennen. Da fehlt es auch über das Vorhandene noch mannigfach an den nöthigen, mit wissenschaftlicher Kritik ausgeführten Vorarbeiten, so dass eine genügende Uebersicht, namentlich der früheren Epochen deutscher Kunst, bis jetzt wenigstens, noch nicht zu geben ist. Der Versuch einer solchen wird aus dem, was dem Verfasser von brauchbaren Vorarbeiten bekannt geworden und soweit er selbst zu untersuchen und zu beobachten Gelegenheit hatte, in den folgenden Betrachtungen vorgelegt werden. — Bei dem Mangel an grösseren, selbständigen Werken wird hiebei in den früheren Perioden vornehmlich auf die Bilder in Handschriften, die in grösserer Anzahl vorhanden sind und deren Alter, auch wenn sonst kein Datum der Verfertigung angegeben, aus anderweitigen, äusseren Umständen im Allgemeinen zu bestimmen ist, Rücksicht genommen werden *).

§. 2. Die ersten Keime bildender Kunst in Deutschland sind, sofern es sich um einige Erfolge handelt, nicht vor den
1. Zeiten der Karolinger zu suchen. Für das frühere Vorhandensein einer allgemeinen künstlerischen Anlage sprechen zwar jene Ueberreste des heidnisch-germanischen Alterthums, welche in den Gräbern der Urbewohner unserer Heimath gefunden werden, und in denen, — in den Thongefässen sowohl, wie in den Bronze-Arbeiten, — sich nicht selten ein glücklicher Formensinn und Geschmack auf überraschende Weise ankündigt; doch gehören diese insgesammt noch den ersten Entwickelungsmomenten der Kultur an, und es findet sich noch keine Aeusserung jenes höhern Kunsttriebes, dessen Bo-

*) Der Verfasser verweist hiebei vornehmlich auf seinen Aufsatz: „Studien in deutschen Bibliotheken," abgedruckt in der von ihm redigirten Zeitschrift Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 11—13, 21, 22. Einzelne Punkte desselben, so wie andre Abhandlungen, werden weiter unten näher berührt werden.

den die Nachahmung der Natur ist. Bedeutenderen Anstoss 2. zur Entwickelung künstlerischer Bildung dürften, wie es scheint, die Kolonieen der Römer am Rhein und an der Donau, wenigstens für die benachbarten Völkerschaften, gegeben haben. Aber auch hier ist zu berücksichtigen, dass diese Kolonieen, wie überall in den römischen Provinzen, isolirt und feindlichen Feldlagern gleich in Mitten des eigenthümlich nationellen Verkehrs der unterjochten Völker dalagen, und dass die Einflüsse, die sie vielleicht allmählich auf ihre Umgebungen ausgeübt, durch die Verwirrnisse der Völkerwanderung wiederum ausgelöscht werden mussten. Im besten Falle werden wir aus den eben berührten Verhältnissen im Allgemeinen nur auf Empfänglichkeit für künstlerische Bildung, und bei den Anwohnern des Rheines und der Donau vielleicht auf eine gewisse Geneigtheit für die Aufnahme römischer Bildung schliessen können.

§. 3. Karl der Grosse hatte die letzten Elemente der 1. classischen Kunstbildung Italiens, wie sich diese im Verlauf der Zeit, unter dem Einfluss neuer Geistesrichtungen, gestaltet hatten, an sich gezogen und an seinen Hof diesseit der Alpen verpflanzt. Dort blieben dieselben auch noch unter seinen Nachfolgern als eine eigene Schule in lebendiger Thätigkeit. Es sind bereits bei Betrachtung der italienischen Malerei (Band I, §. 9, 2—4.) einige prachtvolle Handschriften des neunten Jahrhunderts namhaft gemacht, deren Miniaturbilder hiefür ein entschiedenes Zeugniss ablegen; von grösseren Malereien der Art, wie z. B. von den historischen Wandmale- 2. reien, womit Karls des Grossen Palast zu Aachen geschmückt war, ist freilich nichts auf unsre Zeit gekommen. Wir dürfen mit Ueberzeugung annehmen, dass dieselbe Richtung der Kunst, 3. welche an den Centralpunkten in Karls Reich herrschend war, auch an den andern Stätten, wo das Verlangen nach künst-

---

§. 3, 1. Vergl. v. Rumohr, Italienische Forschungen, I, S. 216 ff.

§. 3, 2. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc., I, S. 31.

lerischem Schmucke sich kund that, zur Ausführung kam, und dass sie namentlich auch in das Innere von Deutschland, bei Einführung und Erweiterung des christlichen Cultus, hinübergeführt wurde. Diese Annahme wird ebenfalls durch die Bilder einer Handschrift bestätigt, die, wenn auch geringfügig an sich, doch bei dem Mangel anderweitiger Denkmale von grosser Wichtigkeit sind. Es ist jene Pergamenthandschrift des Klosters Wessobrunn vom Jahre 814 oder 815, welche u. a. das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der beiden Ueberbleibsel ältester deutscher Poesie, enthält und sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindet. In dem vorderen Theile dieser Handschrift ist, zur Erklärung des Textes, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, mit wenigen Farben, die überdies gelitten haben, stellenweis roh übermalt; doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche antikisirende Weise, wie etwa in der vatikanischen Rolle mit den Geschichten des Josua, von der gleichfalls bereits bei Betrachtung der italienischen Malerei (Bd. I, §. 9, 1.) die Rede war. — Die Hofbibliothek zu München enthält noch ein andres merkwürdiges Beispiel der Art und Weise, in welcher die Werke jener Kunstschule, die am Hofe der Karolinger thätig war, auf die künstlerische Bildung in Deutschland einwirkten. Dies sind die Miniaturbilder eines aus dem Domschatze von Bamberg stammenden Messbuches vom J. 1014, eines Geschenkes des Kaisers Heinrich II. Sie sind im Style den Bildern der berühmten Evangelienhandschrift von St. Emmeram vom J. 870, welche gegen das Ende des neunten Jahrhunderts aus Frankreich nach Deutschland gelangte, nahe verwandt (wenn auch bereits in ihnen Einflüsse des zu jener

---

§. 3, 4. Museum, 1834, Nr. 13, S. 99, 1.

§. 3, 5. Die Handschrift ist bezeichnet: B, No. 7. — Museum, a. a. O. No. 21, S. 162, 6.

Zeit auftretenden strengeren Styles sichtbar werden); ja das zweite Gemälde dieses Messbuches enthält eine förmliche Kopie der grossen Kaiserdarstellung in jener Handschrift, so dass man augenscheinlich sieht, dass der Maler die Bilder der letzteren als seine Muster vor sich hatte.

Ausser den Zeichnungen der oben genannten Wessobrunner Handschrift kommen in Deutschland auch noch anderweitig Handschriften vor, welche dem neunten Jahrhundert angehören und mit Miniaturbildern geschmückt sind, die in dem pastosen Auftrag der Farben, so wie in manchen Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, eine nahe Verwandschaft mit den prachtvolleren, am Hofe der Karolinger gefertigten Arbeiten — und mit diesen, ihrer äussersten Ausartung zum Trotz, immer noch Reminiscenzen an die antike Technik — zeigen: wie eine Evangelienhandschrift in der Hofbibliothek zu München (aus dem Kloster Scheftlarn stammend), eine Evangelienhandschrift im Citer der Stiftskirche zu Quedlinburg u. a. m. Letztere möchte vielleicht, wie von Einigen angenommen wird, in den Anfang des zehnten Jahrhunderts — als ein Geschenk König Heinrichs I. an das neugegründete Stift — gehören; denn auch in den freilich noch seltneren Resten der Kunst dieses Jahrhunderts fehlt es ebenfalls nicht an Motiven, welche mit der Technik der karolingischen Periode immer noch in mehrfacher Beziehung verwandt sind. Als Beispiele führe ich die Bilder einer andern Evangelienhandschrift in der

6. 7. 8.

---

§. 3, 6. *Cod. lat. membr. cum pictt. No.* 56. — Museum, a. a. O. S. 162. 3.

§. 3, 7. No. 65. des dortigen Verzeichnisses. — Näheres über diese Handschrift, so wie über andre weiter unten erwähnte Gegenstände, die sich im Citer der Quedlinburger Stiftskirche befinden, wird eine Beschreibung dieser Kirche und der in ihr vorhandenen Kunstschätze enthalten, welche von Hrn. Direktor Ranke in Gemeinschaft mit dem Verfasser gearbeitet ist und deren Herausgabe nahe bevorsteht.

§. 3, 8. *Cod. lat. membr. c. p. No.* 51. — Museum, a. a. O. S. 162, 4.

Münchner Bibliothek und die in zwei Handschriften der öf-
9. fentlichen Bibliothek von Bamberg an. Doch finden sich in diesen, namentlich in den beiden letztgenannten, zugleich gewisse Motive der Zeichnung, welche bereits auf die manierirten Eigenthümlichkeiten hindeuten, die in der Kunst des eilften Jahrhunderts, vermuthlich durch Einfluss byzantinischer Malerei, sichtbar werden. — Einen ähnlichen Styl werden wir eben so auch in den grösseren Werken der Zeit, wie
10. z. B. in der Darstellung des Triumphes König Heinrichs I. über die Ungarn, den dieser Fürst in seinem Palaste zu Merseburg ausführen liess und der den Zeitgenossen mehr eine wirkliche Sache, als deren Abbild zu sein schien, suchen müs-
11. sen. Die Reste von Wandmalereien, welche man an den Pfeilern der ehemaligen Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut sieht, sind längere Zeit, jedoch mit Unrecht, dem neunten Jahrhundert zugeschrieben worden; sie können keinesfalls, wie sich aus den Eigenthümlichkeiten ihres Styls noch immer deutlich ergiebt, vor dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts angefertigt sein.

12. Die im Vorigen angeführten Handschriftbilder, welche als Beispiele der Kunstübung des neunten und zehnten Jahrhunderts in Deutschland zu betrachten sind, scheinen unserer Anschauung allerdings wenig geeignet, um Sinn und Auge des Volkes zu bilden und das Gemüth für die Einwirkung künstlerischer Leistungen empfänglich zu machen. Wenn wir indess den kindlichen Stand der Kultur in jener Periode, die gänzliche Abwesenheit bildlicher Darstellungen, den gänzlichen Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der Kunst (wie solcher im Jugendalter der Völker überall hervortritt), in Erwägung ziehen, so werden wir auch diese Arbeiten als für die nächsten Zwecke hinlänglich geeignet halten dürfen. Denn ist ihre Ausführung gleich in hohem Grade roh und plump,

---

§. 3, 9. No. 588 und A. II, 18. — Museum, a. a. O. No. 22, S. 171, 1 und 2.

§. 3, 10. Fiorillo, a. a. O. I, S. 67,

§. 3, 11. Museum, a. a. O. No. 21, S. 166.

so waren sie nicht nur im Allgemeinen geeignet, auf die Möglichkeit der Kunst, auf die Möglichkeit bildlicher Nachahmung aufmerksam zu machen und dem Auge des ungebildeten Barbaren eine Schrift gegenüber zu führen, die auf sein Gemüth unmittelbarer und eindringlicher wirken musste als der todte Buchstab; sondern sie trugen zugleich noch immer einen Nachschimmer der classischen Kunstperiode des Alterthums in sich, welcher das Auge wenigstens an Naivetät und Einfalt in der Auffassung gewöhnen konnte und, in den Andeutungen idealer Behandlung, das Gefühl des Beschauers unwillkührlich dahin stimmen musste, die Welt der Kunst als eine höhere, als eine von den Begebnissen des Tages unterschiedene, anzuerkennen.

§. 4. Die Vermählung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophania und die solcher Gestalt eingeleitete Verbindung des deutschen mit dem byzantinischen Kaiserhofe scheint auf die künstlerische Thätigkeit in Deutschland einen weiteren Einfluss ausgeübt und das Begehren nach Kunstwerken in höherem Maasse geweckt zu haben. Einzig in Byzanz hatte sich zu jener Zeit, trotz anderweitiger bedeutender Verderbniss, noch eine saubere künstlerische Technik erhalten; vielfach diente dort die Kunst den feineren Bedürfnissen des Lebens, und mit der griechischen Hofsitte und dem griechischen Luxus musste auch griechische Kunstliebhaberei in Deutschland Eingang finden. Wie eifrig das Studium und die Ausübung der Kunst, im Einzelnen wenigstens, von den Gebildeten Deutschlands zu dieser Zeit betrieben wurde, davon giebt uns vornehmlich das Leben des heil. Bernward, Bischofes von Hildesheim (um das Ende des zehnten Jahrhunderts), Zeugniss. Zahlreiche Werke wurden unter der Leitung dieses thätigen Mannes ausgeführt; stets war er auf seinen Reisen von Künstlern begleitet, die Alles, was er von schönen Kunstwerken antraf, nachbilden mussten.

1.

2.

---

§. 4, 2. Fiorillo, a. a. O., I, S. 78 ff.

3. Es hat sich eine Reihe zum Theil höchst prachtvoller Handschriften aus dem eilften Jahrhundert erhalten, in deren Bildern, wie es scheint, die Einwirkungen byzantinischer Kunst sichtbar werden. Diese Handschriften, wenigstens die bedeutendsten derselben, welche sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befinden, stammen aus dem Domschatze von Bamberg, für den sie ohne Zweifel als Geschenke der Vornehmen, vielleicht der Mehrzahl nach als Geschenke Kaiser Heinrichs II, gearbeitet waren. Einige andere befinden sich noch gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek von Bamberg, noch andre an andren Orten. Diese Arbeiten unterscheiden sich durch eigenthümlichen Styl und Behandlung aufs Bestimmteste von jenen Werken der karolingischen Periode; sie erscheinen auf der einen Seite ungleich widerwärtiger, auf der andern ungleich bedeutender. Wenn jene, trotz der Unsicherheit und krassen Rohheit in der Ausführung, immer noch ein Gefühl für Form, immer noch die allgemeinen Gesetze der Bildung des menschlichen Körpers, noch die grossartigen Züge der Gewandung bewahren, so ist von diesen Vorzügen hier keine Spur mehr zu finden; die Gestalten sind auf eine unglückselige Weise verzwickt und verkrüppelt; es herrscht in der Führung der Linien eine Willkühr, in der Formenbildung eine Schwülstigkeit, welche in hohem Grade auffallen und nur durch den Einfluss fremder Vorbilder, — in diesen nur durch innerliche, moralische Entartung, durch jenen stagnirenden Zustand des Lebens, wie er im byzantinischen Reiche Statt fand, zu erklären sind. Dabei sind jedoch die Linien durchaus bestimmt und sicher geführt. Auch die Farbenbehandlung ist anders; das saftig Pastose derselben verschwindet und es tritt statt dessen jener trocknere Auftrag, wie er fortan in der eigentlichen Miniaturmalerei bleibt, an dessen Stelle; aber es zeigt sich in diesem zugleich die feinste, sauberste Ausführung, die sorgfältigste

---

§. 4, 3. Münchner Bibliothek: B, No. 4, 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p.* No. 86. — Bamberger Bibliothek: A, II, 42; A, I, 47; Ed. V, 4. — Vergl. Museum a. a. O. No 21, 22.

Beendung, die ebenfalls mit der Unsicherheit des Pinsels in den karolingischen Arbeiten aufs Entschiedenste, und diesmal zum Vortheil der in Rede stehenden Werke, contrastirt. Ueberraschender noch, als diese Zierlichkeit in der Behandlung, ist das eigenthümliche, ich möchte sagen: phantasmagorische Spiel in den Farben, welches sich vornehmlich in den Gründen dieser Bilder zeigt; hier wechseln, hinter den dargestellten Figuren, Streifen zarter, gebrochener Farben mit einander ab, welche in schönem harmonischem Verhältniss zu einander stehen und auf das Auge einen ganz eigenen Reiz hervorbringen. Neben diesen technischen Mängeln und Vorzügen ist endlich noch anzuführen, dass im Einzelnen zugleich mannigfach geistreiche Gedanken, dem kindlichen Stande der Kunst gemäss in symbolischer Verkörperung, — dass sogar, trotz der oben erwähnten mangelhaften Zeichnung, bedeutsame Intentionen in Stellung und Geberde sichtbar werden. — Zu näherem Verständniss des eben Gesagten mögen hier einige Notizen über die Bilder der einen dieser Handschriften, welche [1] eine Sammlung der Evangelien enthält, folgen. Nach dem Calendarium, womit insgemein die Handschriften dieser Art beginnen und dessen Spalten, wie gewöhnlich, mit Säulen und Bögen umfasst sind, wird der Gesammt-Inhalt des Buches durch eine eigenthümliche allegorische Darstellung eröffnet: Christus in der Mitte, in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume stehend, dessen einen Ast er mit der Linken fasst, während er eine Kugel (das Symbol der Herrschaft) in der Rechten trägt. Der Baum ist mit Pilzartigen Blättergruppen und mit kleinen rothen Früchten geschmückt; er stellt ohne Zweifel den Baum der Erkenntniss dar, aus dessen Holz, nach alter Legende, das Kreuz Christi gezimmert ward, und darauf sich hier die Zusammenstellung bezieht. In den vier runden Ecken des Regenbogens befinden sich, zu Christi Rechten, Sol, ein rother Kopf mit Strahlen

---

§. 4, [1]. Münchner Bibliothek: B, No. 2. — Museum a. a. O. S. 163.

zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier äussern Ecken des Blattes sieht man die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Letztere deuten, wie sich aus der erklärenden Schrift der Nebenseite ergiebt, auf die vier Paradiesesströme, von denen die Flüsse der Erde ihr Wasser erhalten und die zugleich, nach alter Symbolik, die vier Evangelisten bezeichnen (vergl. Bd. I, §. 4, 5.). Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich grünem Rande, ausserhalb Lila, welches nach oben in Rosa, nach unten in Grün übergeht. Vor jedem einzelnen Evangelium befindet sich sodann, wie gewöhnlich in den Evangeliarien der Zeit, das Bild des entsprechenden Evangelisten, welcher an seinem Schreibpult sitzt. Jede dieser Figuren wird von zwei Säulen eingefasst, die einen horizontalen Streifen mit erklärender Inschrift und darüber einen flachen Bogen tragen; in letzterem sieht man jedesmal das dem einzelnen Evangelisten zugehörige Symbol und daneben eine Gestalt, die auf Christi Opfertod hindeutet. Auch hier fehlt es nicht an sinnreichen Beziehungen. Während z. B. neben dem Löwen des Marcus Christus dargestellt ist, welcher mit dem Kreuz aus dem Grabe aufersteht, erhebt auf dem unteren Raume des Bildes der Evangelist selbst Hände und Haupt in der Bewegung des Staunens, welche die Inschrift mit folgenden Versen erklärt:

Ecce leo fortis transit discrimina mortis:
Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert.

Lucas dagegen, über dem ein sterbendes Lamm dargestellt ist, blickt vor sich nieder und senkt die Rolle, auf der er zu schreiben im Begriff war. — In den Bildern andrer Handschriften findet man zuweilen eine grössere Fülle historischer Darstellungen (Begebenheiten der heiligen Geschichte), bei denen freilich, da hier die Bedeutung nicht ausserhalb der Form

der Darstellung liegt, die mangelhafte Zeichnung das Auge ungleich empfindlicher berührt, als bei jenen.

Wir dürfen den Kreis dieser Bilder füglich als ein zweites Entwickelungsmoment in der deutschen Kunst betrachten. Sie zeigen zuerst das Bestreben nach sorgfältiger, genau beendender Technik, zuerst die Freude an dem heiteren Licht und Spiele der Farben. Jene höchst manierirte Zeichnung (die nur aus den Einflüssen fremdartiger, verdorbener Kunst hervorgehen konnte und durchaus von der typischen Beschränkung eines uranfänglichen Styles fern ist) dürfte freilich, wenn sie an sich wesentlich bedeutende Nachfolge gehabt hätte, als ein bedenkliches Element erscheinen. Aber wir bemerken in der Folgezeit keinen zu tief eingreifenden Einfluss derselben, und so mag wohl jene Ahnung eines tieferen Adels, welche in den Werken der karolingischen Periode lag und mit diesen sich zuerst dem Sinne eingeprägt haben musste, mag auch wohl das eigne gesunde Gefühl vor solchem Einfluss geschützt haben. Denn wie der eigne selbstschöpferische Gedanke sich dieser Kunstmittel alsbald zum Ausdrucke dessen, was in ihm lebendig war, zu bemächtigen vermochte, davon haben die im Vorigen geschilderten Darstellungen wenigstens einige und in ihrer Art, wie es scheint, genügende Beispiele gegeben. 5.

§. 5. Bereits gleichzeitig mit den eben besprochenen Werken, d. h. in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts, ist indess das Auftreten eines andern Styles in der deutschen Malerei zu bemerken; es ist derselbe, welcher dies und das folgende Jahrhundert hindurch, bis in den Beginn des dreizehnten, herrschend bleibt. Jene manierirte, krankhafte Ausartung, jene Willkühr in der Zeichnung der Figuren ist hier im Allgemeinen nicht zu bemerken und tritt nur hie und da im Einzelnen, in untergeordneter Weise, hervor. Im Gegentheil befolgt hier die Zeichnung ein strenges typisches Gesetz, es zeigt sich das Bestreben, die Formen der Gestalten überall in scharfer und bestimmter Weise zu fassen, dieselben so viel als möglich in gemessener, symmetrischer Anordnung vorzuführen. Ein näheres Eingehen auf den organischen Zusam- 1.

menhang des menschlichen Körpers mangelt hiebei freilich noch entschieden, — dies gehört einer späteren Entwickelungsperiode der Kunst an; am Schärfsten aber tritt diese strenge Symmetrie in den Linien der Gewandung, sowie in den beigeordneten Gegenständen aus der Thier- und Pflanzenwelt hervor, welche letzteren ganz nach Art der Arabesken behandelt sind. Ja die gesammte Darstellung wird nicht selten, wenn sich sonst die Gelegenheit dazu darbot, arabeskenhaft in einander geschlungen, und die Arabeske selbst, die phantastische Verknüpfung des seiner Natur nach Verschiedenartigen, tritt zuerst bedeutsam und mannichfaltig hervor. Der bildenden Kunst dieser Zeit liegt im Wesentlichen ein architektonisches Prinzip zu Grunde; sie trägt mehr den Charakter eines Ornamentes, sowohl wo sie in grösserem Maasse zur Verzierung der Wände als in kleinerem zur Ausschmückung der Bücher angewandt wurde. Es ist das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst, welches sich hier, wie überall auf der ersten Entwickelungsstufe, durch strenge Gesetzmässigkeit äussert, die zwar nur äusserlich formell erscheint und die tieferen Gesetze der organischen Natur noch nicht begreift, die aber zunächst dazu dient, der ins Formlose ausschweifenden Phantasie bestimmte Grenzen vorzuzeichnen. Dabei sind jedoch jene, durch Ueberlieferung von ausserhalb eingeführten Vorbilder, jene idealen Typen des classischen Alterthums, welche vornehmlich in den Arbeiten der karolingischen Zeit nachklingen und auch den Werken der byzantinischen Kunst zu Grunde liegen, beibehalten, und sie bewirken es insbesondere, dass jene äusserliche Gesetzmässigkeit zugleich mit einer höheren Würde und Majestät gepaart bleibt. In der Farbenbehandlung herrscht in den Arbeiten dieses Styles (wenigstens in den Miniaturen der Manuscripte) dieselbe Sauberkeit und feine Ausführung, dieselbe Heiterkeit der Farben, wie in den obenerwähnten Bamberger Handschriften, und dies ist ohne Zweifel ebenso, wie bei jenen, byzantinischem Einflusse zuzuschreiben. Man pflegt den Kunststyl dieser Periode insgemein mit dem Namen des byzantinischen Styles zu bezeich-

nen, und wenigstens neigt er sich, abgesehen von dem eben erwähnten Einflusse, in seiner äusserlichen Strenge mehr zu diesem als zu dem freieren Styl der karolingischen Periode, auch steht er dem parallel, was man in der italienischen Kunst mit derselben Bezeichnung zu charakterisiren pflegt; doch tritt derselbe nicht als eine absichtliche, willkührliche Nachahmung der byzantinischen Kunst hervor, vielmehr war er zugleich in dem eigenthümlichen Entwickelungsgange der deutschen Kunst mit Nothwendigkeit bedingt, und es fehlt wiederum in den Werken dieses Styles nicht an mannigfachen Zeugnissen selbständiger, tiefsinniger Auffassungsweise.

Die Zahl der Handschriften des eilften Jahrhunderts, welche mit Miniaturbildern dieses Styles versehen sind, ist nicht sonderlich bedeutend; doch finden sich deren, die schon der früheren Zeit desselben angehören. Namentlich ist unter letzteren ein von Ellinger, Abt von Tegernsee, gefertigtes Evangelienbuch, in der Hofbibliothek zu München befindlich, anzuführen, welches die Bilder der Evangelisten, in strenger Zeichnung, mit geraden einfachen Falten der Gewandung und in sauberer Malerei, enthält. Ellinger regierte von 1017 bis 1048 und stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein ehrenvolles Gedächtniss in seinem Kloster, wie er z. B. die Gruftkirche desselben erweitern und deren Gewölbe ausmalen liess. In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text beschriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; diese Zeichnungen, in denen es vornehmlich auf naturgemässe Auffassung ankam, dürften für die Kunstgeschichte, falls die Handschrift noch erhalten ist, von Interesse sein.

Im zwölften Jahrhundert mehren sich die mit solchem Schmucke versehenen Handschriften in sehr bedeutender Weise. In einigen ist die Behandlung der Bilder flüchtiger, die Auffassung mehr kümmerlich und ohne sonderlichen Geist; in an-

§. 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p. No.* 31. — Museum a. a. O. S. 164.

§. 5. 3. Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Baiern, S. 192.

dern tragen die Gestalten, trotz der strengen Stylisirung, das Gepräge einer stillen, ernsten Würde. In einigen sieht man mehr Federzeichnungen und nur einzelne Theile der Darstellung leicht mit Farben ausgefüllt; in andern eine sorgfältig durchgeführte Malerei und das Bestreben, die Gestalten durch Schatten und Licht zu runden und aus der Fläche zu erheben. Die Mehrzahl dieser Bilder, wie namentlich die in den Evangeliarien befindlichen, enthalten im Wesentlichen nur einzelne Gestalten von Heiligen und ausserdem nur einen mehr oder minder reichen Schmuck verschiedenartigen Ornamentes; bei vielen andern fehlt es jedoch auch nicht an Darstellungen mannichfaltiger und eigenthümlicher Art, und namentlich tritt hier wieder, in mehr oder minder bedeutsamen Allegorieen und symbolischen Bezügen, die innere geistige Thätigkeit der Künstler hervor. — Sehr interessante Beispiele für dies Element der künstlerischen Symbolik enthält ein prachtvolles 5. Evangelienbuch in der Hofbibliothek zu München, aus dem Kloster Niedermünster zu Regensburg stammend. Zu Anfang dieser Handschrift sieht man verschiedene mystisch allegorische Darstellungen, mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Es möge die Beschreibung einer derselben folgen, welche den Sieg über den Tod durch Christi Opfertod darstellt. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuze dargestellt, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen: links Vita, eine weibliche Figur, mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halbnackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind klei-

---

§. 5, 5. B, No. 1. — Museum, a. a. O. S. 164.

nere Darstellungen: Oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, eine weibliche gekrönte Gestalt, mit der Siegesfahne, den Kelch des Abendmahls auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen des Bildes verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. Im weiteren Fortgange der Handschrift ist vor jedem Evangelium das Bild des bezüglichen Evangelisten enthalten, über der Gestalt das zugehörige Symbol, unten — der schon früher erwähnten Symbolik gemäss — die Darstellung eines der vier Paradiesesströme, hier in der Gestalt eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und mit grosser Wasserurne *). Die malerische Ausführung sämmtlicher Bilder dieser Handschrift ist sehr sauber und in der Zeichnung bereits eine gewisse Formenkenntniss ersichtlich.

§. 6. Gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts und [1.] mit dem Beginne des folgenden wird zuerst ein eigenthümlicher Lebensdrang in der deutschen Kunst bemerklich. Das Auge des Künstlers öffnet sich jetzt für die Fülle der umgebenden Erscheinungen, und sorglich, wenngleich häufig noch mit kleinlicher Aengstlichkeit, bestrebt er sich, das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit und seinem Zusammenhange nachzubilden. Die Menschen, wie sie ihn umgeben, unterschieden nach Rang und Gewerbe, den lustigen Waffenschmuck der Krieger und den prächtigen Putz der Frauen, gegenseitigen Verkehr, Handel und Wandel, die Stimmungen des Gemüthes wie sie sich in Stellung und Geberde aussprechen, die Gewalt der Leidenschaft und die Stille der Betrübniss sucht er unsern Augen vorzuführen, und trotz seiner höchst unzulänglichen Kunstmittel, trotz allen Mangels an entschiedener und durchdringender Belebung, gelingt es ihm insgemein, seine Absichten klar und deutlich auszusprechen. Zugleich beginnt die Körperform, wenn auch immer noch die Motive des sogenannten byzantinischen Styles vorherrschen, jenes architek-

---

*) Vergl. Bd. I, S. 7.

tonische Gesetz zu verlassen, es wird wenigstens das Streben sichtbar, sie in den allgemeineren Bezügen ihres organischen Zusammenhanges zu erfassen; die Gewandung fängt an, sich den Formen des Körpers zu bequemen und seinen Bewegungen zu folgen; es fehlt endlich nicht an mannichfaltigen Zeugnissen eines auf Schönheit, Anmuth und höhere, idealere Würde gerichteten Sinnes. In letzterem Bezuge sind es vornehmlich wiederum jene aus dem classischen Alterthum überlieferten Typen, welche dem künstlerischen Gefühl diese edlere Richtung vorzeichneten.

Die Bilder verschiedener Handschriften geben uns die Beispiele dieser neuen Entwickelungsmomente. Unter diesen führen wir zuerst die prachtvolle Handschrift des Hortus deliciarum (einer Sammlung von Auszügen aus Kirchenvätern, Kirchenschriftstellern und andern Werken) an, welche in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts in dem Kloster Hohenburg im Elsass verfertigt wurde und sich gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek zu Strassburg befindet.[1] Sie ist mit einer grossen Anzahl von Miniaturgemälden geschmückt, die zur Erklärung des Textes dienen und theils heilige, theils allegorische Darstellungen oder Scenen des Lebens enthalten. Letztere geben hier vornehmlich Anlass, Kostüme und Gebräuche der Zeit in bunter Mannichfaltigkeit zu entwickeln. Im Allgemeinen (und namentlich auch in den weitläuftigen Allegorieen) hat die Auffassung zwar etwas Nüchternes und bedarf mannigfacher Beischriften zum näheren Verständniss; doch ist insgemein in den Gestalten der Heiligen, welche in der altchristlichen Darstellungsweise behandelt sind, eine grossartige Würde und Ruhe ersichtlich, sowie es auch nicht an eignen Erfindungen von überraschender Kühnheit und Bedeutsamkeit fehlt. Unter diesen zeichnet sich namentlich die Darstellung einer Superbia aus, einer weiblichen Gestalt in reichem

---

§. 6, 1. Ch. M. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Aebtissin von Hohenburg oder St. Odilien im Elsass, und ihr Werk: Hortus deliciarum. Mit 12 Kupfertafeln in Fol.

Schmuck, welche zu Ross auf einem Löwenfell sitzend, mit weithinfliegenden Gewanden, ihre Lanze schwingt.

Eine eigenthümliche Schule der Miniaturmalerei scheint 3. sich zu dieser Zeit in den oberbairischen Klöstern gebildet zu haben. Die Bilder, womit dieselbe ihre Handschriften verzierte, bestehen im Wesentlichen nur aus Federzeichnungen (so jedoch, dass das Nackte von der Gewandung, oder auch die verschiedenen Theile der letzteren, insgemein durch rothe und schwarze Dinte unterschieden ist). In den Gestalten selbst zeigt sich nur selten eine weitere Färbung, während die Gründe der Bilder überall mit Farbe ausgefüllt und mit anders gefärbten Rändern umgeben sind. — Zu diesen Werken gehört zunächst die, um die Zeit des Jahres 1200 geschrie- 4. bene Handschrift der deutschen Aeneïde des Heinrich von Veldeck, welche, aus Baiern stammend, gegenwärtig in der Königl. Bibliothek zu Berlin bewahrt wird. Die Bilder derselben stellen, in zahlreicher Folge, die in dem Gedicht erzählten Begebenheiten dar. Auch sie sind im Allgemeinen durch die Sorgfalt, welche der Zeichner auf Kostüme u. dgl. verwandt hat, merkwürdig, stehen indess in Rücksicht auf Formensinn und Wohlgestalt denen des Hortus deliciarum beträchtlich nach; ja sie erinnern in manchen wirklich krüppelhaften Körperbildungen eher an die oben (§. 4, 3—5) erwähnten Bamberger Handschriften. Doch erhalten diese Bilder durch einen andern Umstand ein eigenthümliches Interesse in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst. Es entfaltet sich hier nemlich in den Handbewegungen der dargestellten Personen eine eigenthümlich durchgebildete Geberdensprache, welche sowohl die besonderen Situationen ruhiger Gespräche vollkommen deutlich und verständlich darzulegen, als auch den leidenschaftlichen Momenten einen genügenden Ausdruck zu geben im Stande ist. In

---

§. 6, 4. S. die Abhandlung des Verfassers: „Die Bilderhandschrift der Eneidt in der Königl. Bibliothek zu Berlin." Museum, 1836. No. 36—38.

letzteren, wenn einsame Liebesnoth oder die Klage um geliebte Todte zu zeichnen war, wird Schmerz und Leiden durch ein eigen krampfhaftes Ringen der Hände trefflich ausgedrückt.

Ungleich bedeutender als die ebengenannten sind die Zeichnungen einer andern, derselben Zeit und Schule angehörigen Handschrift, welche das schöne deutsche Gedicht des Werinher, Diakonus im Kloster Tegernsee, vom Leben der Maria enthält und welche neuerdings aus der v. Nagler'schen Sammlung in die Königl. Bibliothek zu Berlin übergegangen ist. In Rücksicht auf Formenbildung stehen diese Zeichnungen etwa mit denen des Hortus deliciarum auf gleicher Stufe und übertreffen dieselben im Einzelnen sogar noch durch eine stille Anmuth und Naivetät, die sich vornehmlich in denjenigen Bildern zeigt, bei denen eben der Ausdruck einer heiteren freudigen Stimmung des Gemüthes die Hauptaufgabe war, wie z. B. in einer Gruppe der Seligen (einer Vision der Maria). Von vorzüglichstem Werthe aber sind einige andre Darstellungen, in denen der Zeichner leidenschaftliche und namentlich schmerzvolle Affekte darzustellen hatte. Hier wusste er, trotz seiner noch immer höchst mangelhaften Mittel, in Stellung, Geberde und Faltenwurf ein so eigenthümlich tragisches Pathos zu entwickeln, dass dergleichen in einer so frühen Epoche der Kunst allerdings das höchste Erstaunen des Beschauers hervorbringen muss. Die vorzüglichsten unter den Bildern der Art sind eine Darstellung der Verdammten (ebenfalls nach einer Vision der Maria), die mit glühenden Ketten an einander geschlossen sind und von innerlichen Qualen umhergetrieben werden; dann eine Darstellung der Klage der bethlehemitischen Mütter nach dem Morde ihrer Kinder, wo die eine ihr Gewand zerreisst, die andre am Boden kauernd ihr Haupt in die Hand stützt, eine dritte die Hände ringt, eine vierte in heftiger Bewegung die Hände erhebt und den Himmel über den grässlichen Vorgang anzuklagen scheint, u.s.w.

---

§. 6, 5. S. die Dissertation des Verf.: *De Werinhero, saeculi XII monacho Tegernseensi, etc.*

Als eine weitere Entwickelung schliessen sich den genannten die Zeichnungen des Conrad, eines Mönches im Kloster Scheyern, an, eines durch die Abfassung vieler gelehrten Werke ausgezeichneten Mannes, welcher um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts lebte. Die Hofbibliothek zu München bewahrt mehrere seiner Handschriften, die er mit Bildern verziert hat, und unter denen besonders ein Evangeliarium und Lectionarium wichtig ist. Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehrere grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei merkwürdige Legenden in mehreren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofes Theophilus, die älteste deutsche Faust-Sage), und hierauf eine Anzahl von Bildern der heiligen Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in den obenerwähnten, dagegen wird hier der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Formen des Körpers motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien gebildet. 6.

Eine der interessantesten Bilderhandschriften dieser Periode, doch einer andern Schule angehörig, ist endlich das für den Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200) geschriebene Psalter, welches, früher im Kloster Weingarten, gegenwärtig sich in der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart befindet. Die in demselben enthaltenen Bilder sind Miniaturgemälde von äusserst sauberer Ausführung und Vollendung. Der Styl derselben schliesst sich ebenfalls im Wesentlichen den Formen der Zeit an, doch sind letztere hier zu der Darstellung feierlicher Würde erhoben und ihre Strenge zugleich häufig durch 7.

---

§. 6, 6. Münchner Bibliothek: *Cod. lat. membr. e. p.* No. 7. b, c; No. 13, a. — Museum, 1834, No. 21, S. 165.

§. 6, 7. Museum, a. a. O. No. 13, S. 97. — Vergl. Dibdin: *a bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany, III, p.* 158.

den Ausdruck einer eigenthümlichen Milde und schlichten Anmuth erfreulichst gemässigt; ja man findet hier in einzelnen Köpfen (vornehmlich im Kopfe Christi) den Zug einer idealen Schönheit, die um so mehr überrascht, als anderweitig in den Werken dieser Zeit die Köpfe durchaus noch starr und anmuthlos gehalten zu sein pflegen. Zu Anfang dieser Handschrift befindet sich ein Calendarium, wo bei jedem Monat der Monatsheilige, sowie eine landwirthschaftliche Scene zur Charakterisirung des Monats dargestellt ist; Darstellungen der letzgenannten Art dürften in so früher Zeit noch sehr selten sein; in Beschäftigung und Costümen erscheinen sie durchaus nordisch und bestätigen somit, dass die Anfertigung der Bilder aus einer heimischen Schule hervorgegangen ist. Dann folgen, in den Psalmen selbst, verschiedene Bilder, welche die Taufe Christi, seinen Opfertod, seine Niederfahrt zur Hölle, seine Himmelfahrt u. s. w. darstellen; in diesen zeigen sich die trefflichsten Motive, vornehmlich in dem Bilde, welches, neben dem gekreuzigten Heilande, Maria und Johannes in einfacher, sinnig trauernder Stellung vorführt. Hierauf die Litanei, über der, in der oberen Hälfte der Blätter, die Brustbilder von Heiligen und fürstlichen Personen enthalten sind; zu Anfang der letzteren die Brustbilder des Landgrâfen Hermann und seiner Gemahlin Sophia, in denen man, ebenfalls ein merkwürdiges Beispiel für jene frühe Zeit, das Bestreben nach individueller, portraitartiger Darstellung bereits mit glücklichem Erfolge gekrönt sieht.

1. §. 7. Es ist höchst merkwürdig für die deutsche Culturgeschichte, dass dieser erste lebendige Aufschwung der Kunst, der in Italien erst im weiteren Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts sichtbar wird, in Deutschland bereits vor dem Beginn desselben eintrat. Eine nähere Vergleichung mit den italienischen Werken ist indess nicht wohl anzustellen, da bei uns nur sehr wenig von Arbeiten selbständiger Art und grösseren Umfanges erhalten ist, und die Mehrzahl der im Vorigen aufgeführten Handschriftbilder nur aus Zeichnungen besteht, im Wesentlichen also nur mehr als Entwurf, als Skizze zu be-

trachten ist. Ob sich vielleicht bei grösseren, eigentlich künstlerischen Unternehmungen der Zeit die geistreichen Motive jener Handschriftbilder zu grösserer Vollendung durchgebildet haben, muss dahin gestellt bleiben. Dass an solchen übrigens kein Mangel war, geht sowohl aus mannigfachen schriftlichen Nachrichten wie aus einzelnen, mehr oder minder verdorbenen Ueberresten hervor. Wichtig ist unter den ersteren vornehmlich ein noch vor dem zwölften Jahrhunderte aufgesetztes grosses Verzeichniss der zahlreichen heiligen Darstellungen, welche an den Wänden und in der Altartribune der Klosterkirche zu Benedictbeuern gemalt waren. Noch enthält der Wormser Dom viele verblichene Wandmalereien byzantinischen Styles, unter denen sich insbesondere in dem einen Kreuzflügel ein riesiges Madonnenbild auszeichnet, welches die halbe Höhe bis zum Gewölbe des Hauptschiffes erreicht. In der einen Seitenkapelle neben dem Chor der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sieht man, in dem Gewölbe der Altarnische, noch die Gestalten der Heiligen, die hier in strenger trockener Weise gemalt sind. An dem übertünchten Gewölbe der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg, über dem zerbrochenen Grabe König Heinrich's I., schimmern noch die alten Malereien hervor und an einigen Stellen, wo die Tünche abgefallen ist, sieht man die Unterzeichnung, die in einem reinen, tüchtigen und verhältnissmässig edlen Style ausgeführt ist. Mannigfach noch in andren Kirchen des sogenannten byzantinischen Styles hat die weisse Uebertünchung den alten Schmuck heiliger Wandmalereien nicht gänzlich vertilgen können, dessen einstige Existenz oft aber auch nur durch die aus Stuck angesetzten oder vertieft eingegrabenen Heiligenscheine ersichtlich wird. Höchst ausgezeichnete Wandmalereien der Art sind neuerlich, bei der Restauration des prachtvollen Doms zu Bamberg und bei seiner Befreiung von der vielhundertjährigen Tünche, in den Nischen der einen Querwand am Peterschore

---

§, 7, 2. Nach *Pezii Thesaur. anecdott. eccl. T. III, P. III, p.* 614 abgedruckt bei Fiorillo, a. a. O, I, S. 178, c.

zum Vorschein gekommen; diese dürften ohne Zweifel ebenfalls in die Zeit des Jahres 1200 zu setzen sein. — Staffeleibilder des byzantinischen Styles findet man in Deutschland selt-
7. ner. Als Beispiel möge ein solches Gemälde, welches Christus auf dem Regenbogen thronend und vier Heilige zu seinen Seiten darstellt, angeführt werden. Es befindet sich in dem Provinzial-Museum zu Münster und stammt aus dem Kloster St. Walburg zu Soest.

Auch in anderem Stoff haben sich einige, dem Gebiete der Malerei angehörige Kunstwerke dieses Styles erhalten. Dahin
8. gehören u. a. die Glasmalereien im Augsburger Dome, welche die südlichen Fenster des Mittelschiffes ausfüllen und Gestalten von Heiligen darstellen. Dahin gehören ferner, und zwar
9. wiederum als eins der wichtigsten Beispiele für den hohen Aufschwung der Kunst um das Ende dieser Periode, die Fragmente der gewirkten Teppiche, welche im Citer der Stiftskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. Sie gehören der Regierungszeit der Aebtissin Agnes (um 1200) an, die dieselben eigenhändig mit ihren Jungfrauen, zur Ausschmückung der Chorwände jener Kirche, gewebt hat, und enthalten bildliche

---

§. 7, 7. Becker: „Ueber die altdeutschen Gemälde, aus dem ehemaligen Augustiner-Nonnen-Kloster St. Walburg zu Soest". Museum, 1835, No. 47, S. 374.

§. 7, 9. Vergl. die Anmerkung zu §. 3, 7. — Die Regierung der oben genannten Aebtissin zeichnet sich überhaupt, wie auch noch aus andren erhaltenen Werken hervorgeht, durch eine merkwürdige Kunstblüthe aus. Zu diesen Werken gehört namentlich ein Reliquienkasten, dessen Wände aus Elfenbein mit den Gestalten der Apostel geschnitzt sind und dessen Boden aus einer silbernen Platte mit trefflichen Niello's besteht, darauf Bild und Name der Aebtissin nebst Angabe, dass der Kasten in ihrem Auftrage gearbeitet wurde, enthalten sind. Einzelne jener in Elfenbein geschnitzten Figuren sind hier wieder in einer höchst überraschenden Reinheit des Styles ausgeführt. Sie sind von ähnlicher Vollendung und in ähnlichem Charakter, wie die Elfenbeinschnitzwerke, mit denen die Deckel zweier Prachthandschriften der Hofbibliothek zu München (B, No. 3 und No. 7) geschmückt sind, und dürften dazu dienen, das Alter derselben näher zu bestimmen. Ueber letztere haben wir hoffentlich nähere Kunde durch Hrn. Dr. E. Förster in München zu erwarten.

Darstellungen allegorischen Inhalts: die Hochzeit des Mercur mit der Philologie (nach dem Marcianus Capella). Der Styl in der Zeichnung dieser Darstellungen ist verschieden (die Musterbilder offenbar von verschiedenen Händen gezeichnet): einige sind mehr in der gewöhnlichen Weise der Zeit gearbeitet, andre aber enthalten einzelne Figuren von so hoher Schönheit der Form, von solchem Ebenmaas der Glieder, von so würdiger, so kunstverständig geordneter Gewandung (und gerade diese durchaus nicht in den besonderen Eigenthümlichkeiten jener altchristlichen Vorbilder) — dass wir hier in der That eine ihrer Vollendung sich annähernde Kunst zu sehen glauben. — Auch im Dome zu Halberstadt befinden sich Teppiche mit gewirkten bildlichen Darstellungen byzantinischen Styles, deren Zeichnung jedoch ungleich roher ist. 10.

Bereits in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts entwickelt sich neben diesem sogenannten byzantinischen Style der deutschen Kunst ein andrer, welcher bald allgemein vorherrschend wird. Doch hat sich in Handschriftbildern, — die in klösterlicher Einsamkeit, den Neuerungen fern, gefertigt und älteren Mustern nachgebildet wurden, jener ältere Styl noch lange, bis tief in das funfzehnte Jahrhundert erhalten. Es fehlt nicht an mannigfachen Beispielen für diese Thatsache. 11. 12.

---

§. 7, 10. Museum, 1833, No. 7, S. 53.

§. 7, 12. Oeffentl. Biblioth. von Stuttgart, *Bibl.* 4, No. 40. — Hofbibliothek von München, *Cod. lat. membr. c. p.* No. 39; 40. a; 42; 49; 63; 84. — Vergl. Museum, 1834, No. 12, S. 89; No. 21, S. 165.

Zweites Buch.

Die Zeit des germanischen Styles.

Leistungen des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts.

1. §. 8. Im dreizehnten Jahrhundert tritt ein neuer und von dem früheren verschiedener Styl in der deutschen Kunst auf. Das Starre, Strenge, Ernste, die traditionell überlieferten Bildungsformen verschwinden und machen einer weicheren Führung und einem eigenthümlichen Schwunge der Linien Platz. Die Gestalten verlassen ihre ruhige Stellung oder eckig schroffe Bewegung und nehmen etwas Graziöses in Haltung und Geberde an; die Falten fliessen weich, in langen Linien und Massen herab; die Gesichter erhalten die Andeutung eines lieblichen, häufig sentimentalen Ausdruckes, der zuweilen zwar nicht ohne Manier, insgemein jedoch auf eine schlichte naive Weise hervortritt. Es ist der Beginn einer neuen künstlerischen Richtung, das Erwachen des subjektiven Gefühles des Künstlers, welches sich selber in den dargestellten Personen auszusprechen strebt oder dieselben unbewusst durchdringt. Es ist dasselbe Princip, welches der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zu Grunde liegt, und mag hier, was die weitere Ausführung desselben anbetrifft, auf die Vorbemerkung zum dritten Buch des ersten Bandes verwiesen werden. Dass dasselbe in der nordischen Kunst so viel früher herrschend wird, hat seinen Grund in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Verhältnissen diesseit der Alpen. Hier

(d. h. vornehmlich in Frankreich, England und Deutschland) entwickelt sich um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts die Blüthe jenes romantischen Elementes, welches das Leben nach allen Richtungen durchdringt und sich (was uns zunächst interessirt) sowohl in den zahlreichen Erzeugnissen einer selbständigen volksthümlichen Poesie, als insbesondere in dem Hervortreten eines neuen, des sogenannten gothischen Baustyles ankündigt. Mit letzterem steht der Styl dieser neuen Richtung der Malerei im nächsten Einklange; er zeigt in dem typisch wiederkehrenden Gesetz seiner Formenbildung ein ähnliches Formengefühl, wie sich in dem Charakter dieser gleichzeitigen Bauweise ausspricht. Denn im Allgemeinen ist auch hier zu bemerken, dass die malerische Darstellung dieser Periode in Bezug auf höhere Belebung, Individualisirung, Naturwahrheit ebenfalls noch eine untergeordnete Stufe einnimmt, dass dergleichen wenigstens in grösserem Maasse nur bei den spätesten Werken dieses Styles, gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts sichtbar wird, und dass statt dieser höheren Eigenschaften eben mehr das Gesetz einer architektonischen Symmetrie vorherrscht. Es ist bereits der Vorschlag gemacht worden, den bisher üblichen aber wenig passlichen Namen des gothischen Baustyles mit dem des „germanischen" zu vertauschen *); ebenso, wie diese Bezeichnung in Bezug auf die Architektur als durchaus erschöpfend und umfassend erscheint, dürfte auch der gleichzeitige Styl der bildenden Kunst am Besten als germanischer Styl zu benennen sein.

2. Im dreizehnten Jahrhundert zeigt sich dieser germanische Styl in seinen Eigenthümlichkeiten noch auf eine mehr grelle, im Einzelnen der Karikatur sich annähernde Weise, wie solches überall bei neu hervorbrechenden Entwickelungsprocessen der Fall ist, wo es den Kampf mit einem Früheren, durch Verjährung Berechtigten, gilt, und wie es hier durch die noch immer sehr befangene Technik und durch die somit erfolgte Anwendung der schärfsten, handgreiflichsten Darstellungsmittel

*) v. Rumohr: Italienische Forschungen, III, S. 170.

natürlich nur erhöht werden musste. Im folgenden Jahrhundert mildern sich diese Uebertreibungen und treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer ungleich reineren, edleren Weise hervor. Der Schluss dieses Jahrhunderts und der Beginn des folgenden feiert die Blüthe des germanischen Styles.

§. 9. In Frankreich, und zwar in den nördlichen Theilen des Landes, ist die eigentliche Entwickelung des germanischen Bausystemes zu suchen; hier dürften sich ohne Zweifel auch die frühesten Beispiele des germanischen Styles der Ma-
1. lerei gezeigt haben. — Die ältesten historisch bestimmten Denkmale dieses Styles in Deutschland finden sich (nach den bisherigen Untersuchungen) in der St. Ursulakirche zu Köln. Es sind die auf Schieferplatten gemalten Bilder der Apostel, die sich eines Theils an dem Mittelaltar vor dem Chore, anderen Theils an der Mauer des rechten Seitenschiffes befinden und von denen besonders die letzteren, obgleich beschädigt, doch ohne Uebermalung erhalten sind. Die Apostel sind sitzend dargestellt, eigentlich nur dunkel im Umriss gezeichnet und farbig colorirt. Eine der Tafeln trägt die Bezeichnung des Jahres 1224.

2. Von der frühen Blüthe der Malerei zu Köln giebt eine Stelle in dem Parcival des Wolfram von Eschenbach (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), welche auch anderweitig schon zum Beleg dieser Thatsache angeführt ist, ein merkwürdiges Zeugniss:

> Es hätte kein Maler zu Köln oder Mastricht —
> So giebt die Aventüre Bericht —
> Eine Kriegergestalt gemalt so schön,
> Als der Knapp zu Ross war anzusehn *).

---

§. 9, 1. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 403.

*) Uebersetzung von San Marte, S. 121. — Im Original steht hier für Maler: *Schiltere*, also Schildermaler, Tafelmaler, im Gegensatz zum Büchermaler. Auf die Arbeit des letzteren bezieht sich die bekannte schöne Stelle im Nibelungenliede (Uebersetzung von Simrock, S. 54):

In diese Zeit der Kölner Malerei dürften auch die dortigen fast schon erloschenen Wandgemälde in der Gruftkirche von S. Maria im Capitol zu setzen sein. Von der späteren Entwickelung dieses Styles zu Köln wird weiter unten gesprochen werden. 3.

Zu den frühesten Beispielen des germanischen Styles gehören ferner die Bilder, welche die in der Hofbibliothek zu München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg schmücken. Diese Handschrift stammt wahrscheinlich aus der Schweiz und ist in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts geschrieben. Die Bilder erinnern im Aeussern der Behandlung an die Arbeiten der oberbairischen Schule um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, von der bereits früher (§. 6, 3 — 6) die Rede war; auch sie bestehen aus einfachen Federzeichnungen mit farbiger Ausfüllung des Grundes hinter den Gestalten, — so jedoch, dass hier schon mannigfach farbige Schattenangaben in den Gewändern vorkommen; im Style der Zeichnung ist indess die neue Richtung der Kunst, sogar mit einer gewissen manierirten Uebertreibung, ausgesprochen. 4.

Auch für die weitere Entwickelung dieses Styles sind die Bilder in den Handschriften deutscher Gedichte wichtig. Dahin gehören z. B. diejenigen, welche sich in der, aus dem Kloster Weingarten stammenden Minnesinger-Handschrift, in der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart, befinden. Sie stellen, zu An- 5.

Da stand der Sohn Sieglindens so minniglich und schön
Als ob er wär' entworfen auf einem Pergamen
Von guten Meisters Händen,

§. 9, 4. *Cod germ. No.* 51. — Dibdin: *a bibliographical etc tour*, *III*, *p*. 263. — Museum, 1834, No. 22, S. 170. — Die Bilder dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen. Nur die in der vorderen Hälfte sind mit künstlerischer Sauberkeit ausgeführt, und auch diese zum Theil, in der Weise der hinteren, roh überschmiert. Zu letzteren gehören die Bilder, welche in Aufsess' „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters“ 1832, S. 222, mitgetheilt sind.

§. 9, 5. Museum, a. a. O. No. 13, S. 99.

fange eines jeden Dichters der Sammlung, dessen Bild in dieser oder jener entsprechenden Beschäftigung dar, doch noch ohne sonderlich poetische Auffassung. Es sind einfach colorirte Zeichnungen. — Ungleich bedeutender sind die Bilder 6. der berühmten Mannesse'schen Minnesinger-Handschrift in der Pariser Bibliothek (um 1300). Es sind ebenso die Darstellungen der einzelnen Dichter, zumeist in ähnlichen Motiven, wie die der vorigen Handschrift, so dass sie wohl nach diesen, oder mit ihnen nach gemeinsamen Vorbildern gearbeitet sein mögen. Aber wie bei den Bildern der Pariser Handschrift das Format grösser ist und eine mehr malerische Technik hervortritt, so spricht sich in ihnen auch zugleich ein zarteres Eingehen in die Situationen der einzelnen Darstellungen, eine geistreichere, lebendigere Auffassung derselben aus. Bald wird der Dichter allein, bald mit der Geliebten, bald als rüstiger Jäger oder als ritterlicher Krieger u. s. w. vorgeführt. Trefflich ist bei Einigen das dichterische Sinnen und Träumen in Stellung und Geberde ausgedrückt, wie z. B. beim Heinrich von Veldeck, der zwischen Blumen und Vögeln dasitzt und das Gesicht gedankenvoll in die Hand stützt; ähnlich bei Reinmar dem Zweter, der auf erhöhtem Sessel sitzt und zweien emsigen Schreibern dictirt. Sehr anmuthig ist das Bild des Hardeckers gedacht, der mit dem Falken auf der Faust unter einem Baume liegt, das Haupt im Schoosse der Geliebten, die sich liebevoll über ihn neigt. U. a. m. Freilich ist die Bewegung, besonders bei schwierigeren Stellungen, nicht immer naturgemäss und bequem, wie dies z. B. namentlich an dem letzterwähnten Bilde sichtbar wird; doch zeigt sich im Allgemeinen schon ein ziemlich lauterer Formensinn und auch die Gewandung bewegt sich meist in schönen, wohlverstandenen Linien. — Sehr zierlich ausgeführte Miniaturen 7. befinden sich in der schönen Handschrift des Wilhelm von

---

§. 9, 6. Hr. Prof. von der Hagen zu Berlin ist mit einer Herausgabe sämmtlicher Bilder dieser Handschrift beschäftigt.

§. 9, 7. Museum, 1834, No. 5, S. 35; No 11, S. 82.

Oranse, vom J. 1334, die in der öffentlichen Bibliothek zu Cassel aufbewahrt wird. Hier tragen die Darstellungen das Gepräge einer lieblichen zarten Naivetät und schönen Milde des Ausdruckes; in der Gewandung kommen im Einzelnen treffliche und geschmackvolle Motive vor.

8. Grössere Darstellungen, welche die allgemeinen Typen des germanischen Styles mit grösserer oder geringerer Vollendung tragen, sind mannigfach, als Tafelbilder, Wandgemälde, als Glasmalerei in Kirchenfenstern, in gewirkten Teppichen u. s. w. erhalten. Unter letzteren erwähne ich eines Teppichs 9. von sehr bedeutenden Dimensionen, in der Elisabethkirche zu Marburg befindlich, dessen Hauptdarstellungen sich auf die Geschichte des verlornen Sohnes beziehen. — Unter den gemalten Tafeln mögen hier, Beispiels halber, ein Paar in ihrer 10. Art treffliche Gemälde des Berliner Museums angeführt werden: Zwei Engel, die eine Monstranz halten, und eine Madonna mit dem Kinde, welches sich der heil. Katharina verlobt (III, No. 177, 178), Halbfiguren, deren Köpfe in genügender Grösse ausgeführt, eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit zeigen; es ist in ihnen, besonders in dem einen Engelkopfe des ersten Bildes, etwas rührend Klares und Unbefangenes, der Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit. Die Bilder sind übrigens ungemein schlicht gemalt und, wie in den Miniaturen der Zeit, die dunklen Umrisse der Formen noch vorherrschend. — Eine bedeutende Zahl hieher bezüglicher, zum Theil sehr interessanter Bilder sieht man in **Nürnberg**, vornehmlich in den beiden Hauptkirchen St. Sebald und 11. St. Lorenz. Besonders merkwürdig dürfte, im Chore der ersten, ein Gemälde sein, welches die heil. Anna mit der Maria und dem Christkinde auf dem Schoosse und mit anderen Heiligen darstellt; noch mehr eine Madonna mit dem Kinde, 12. die neben der Sakristeithüre in St. Lorenz hängt, — ungemein anmuthig ist auf diesem Bilde der Kopf der Maria. Auch die Frauenkirche, sowie namentlich die Gemäldegallerie auf 13. der Burg zu Nürnberg besitzen verschiedene Bilder der Art,

doch meist von mehr untergeordnetem Werthe; in einigen von diesen zeigt sich bereits der Uebergang zu der späteren Weise der Nürnberger Kunst. Im Allgemeinen haben die älteren Bilder der Nürnberger Schule bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von andern gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheint. Es ist sehr auffallend, dass man in Nürnberg diese für die Entwickelungsgeschichte der Kunst so wichtigen Documente bisher noch keiner genaueren Untersuchung unterzogen hat. —

§. 10. Eine eigenthümliche Malerschule erscheint in Böhmen, von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab, unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—78), in bedeutender 1. Thätigkeit. Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kunze, und Theodorich von Prag werden unter den Künstlern dieser Schule namentlich angeführt. Ausser ihnen findet sich auf mehreren zu jener Zeit und für Böhmen gefertigten Tafeln der Name des Italieners Thomas von Mutina (Vergl. Bd. I, §. 36, 6.). Karl IV, ein prachtliebender Herr, bestrebte sich, seine Residenzen mit Schmuck und Zierden aller Art auszustatten, und neben architektonischen und plastischen Unternehmungen auch der Malerei ein ausgedehntes Feld einzuräumen. Die bedeutendste Anzahl von den 2. Werken jener Künstler sieht man in dem von Karl erbauten Schlosse Karlstein, in der Nähe von Prag. Hier ist zunächst die Kirche zum heiligen Kreuz, in dem grossen Thurme des Schlosses, merkwürdig. Die unteren Theile der Wände dieser Kirche sind mit rohen Amethysten, Chrysolithen, Onyxen und andern Edelsteinen ausgelegt. Die oberen Theile sind mit einer Täfelei bedeckt, die in eine grosse Anzahl viereckiger Felder eingetheilt und mit den Brustbildern heiliger Personen, es sind über 130, von der Hand des Theodorich von Prag bemalt ist. Auf die Mauer sind ausserdem noch mehrere

---

§. 10. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. I, S. 126 ff. — Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. nach Dresden und Prag, S. 175 ff.

biblische Scenen gemalt, welche man dem Wurmser und Kunze zueignet. Von denselben Künstlern sollen sodann die Malereien der unteren Kirche Mariahimmelfahrt herrühren, die den Kaiser Karl IV. vorstellen, wie er an seinen Sohn Wenceslaus das Kreuz, wie er an Siegismund einen Ring überreicht, und wie er knieend der Andacht obliegt. In der daran stossenden kleinen Kapelle der heil. Katharina, die eben so wie die Kirche zum heil. Kreuz reich mit Edelsteinen geschmückt ist, sieht man in einer Nische die Madonna mit dem Kinde gemalt und davor knieend den Kaiser und seine Gemahlin. Dies ist die beste und die am reinsten erhaltene der sämmtlichen angeführten Malereien, da die übrigen in späterer Zeit beträchtlich übermalt sind. Ausserdem sind einige Gemälde aus Schloss Karlstein in die k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien versetzt worden: ein Bild des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes, dem Wurmser zugeschrieben, und zwei Brustbilder von Heiligen, zu jener von Theodorich gemalten Reihenfolge der Kirche zum heil. Kreuz gehörig. — An diese Werke in Karlstein schliessen sich noch die älteren Wandmalereien der Kapelle des heil. Wenceslaus, in dem Dome auf dem Hradschin zu Prag an, die sich am untern Theile der Wände, zwischen ähnlichem Schmuck roher Edelsteine, wie in den genannten Kirchen, befinden. Auch sie sind jedoch sehr bedeutend übermalt. 3. 4.

In ihren allgemeinen Verhältnissen lassen die Werke dieser Schule das Schlichte und die einfache Würde des germanischen Styles erkennen, aber sie sind keinesweges als eine namhafte Blüthe desselben anzuführen. Im Gegentheil mangelt es hier durchaus an edlerem, feinerem Formensinn, und plumpe, rohe, schwerfällige Bildungen beleidigen hier das 5.

---

§. 10, 4. An den Wänden der Kapelle des heil. Wenceslaus befinden sich, über den genannten Malereien, noch drei Reihen andrer Gemälde, die indess einer späteren Zeit, um das J. 1500, angehören und im Allgemeinen dem Style der Cranach'schen Compositionen verwandt sind. Hienach ist die Angabe Hirt's, a. a. O. S. 179, zu berichtigen.

Auge des Beschauers. Doch zeigen die Werke des Theodorich von Prag im Einzelnen manches Bessere und namentlich ist ihnen eine ungemeine Weichheit in der Farbenbehandlung
6. eigen. Diese Vorzüge treten insbesondere an einem Altargemälde, welches sich in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 33.) befindet und dem Theodorich zugeschrieben wird, in mehr erfreulicher Weise hervor. Das Bild zerfällt in zwei Abtheilungen: oben die Madonna mit dem Kinde, vor welcher Kaiser Karl IV. mit seinem Sohn Wenceslaus kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten; unten der Prager Erzbischof Oczko von Wlassim und vier böhmische Heilige neben ihm. Auch in diesem Gemälde sieht man zwar noch eine ähnliche Schwerfälligkeit wie in den genannten Werken der Schule, zugleich aber eben jene eigenthümliche Weichheit in den jugendlichen Gesichtern, die bereits an Anmuth grenzt; auch die Gewandung ist sehr weich gehalten. — Die schönsten
7. Bilder der alten böhmischen Schule, die dem Verfasser bekannt geworden sind, befinden sich in der Theinkirche zu Prag: ein Eccehomo und eine Madonna mit dem Kinde, beides Brustbilder und besonders das letztere sehr anmuthig, zart und voll liebenswürdigen weichen Gefühles.

8. Noch ist ein grosses Mosaikgemälde anzuführen, welches sich am Aeusseren des Prager Domes, an der Südseite, befindet. Es zerfällt in drei Abtheilungen: in der Mitte Christus in der Glorie, von Engeln umgeben, sechs böhmische Heilige unter ihm, und noch tiefer die Donatoren des Werkes, Karl IV. und seine Gemahlin; auf der linken Seite Maria mit mehreren Heiligen, darunter die Auferstehung der Todten; auf der rechten Seite Johannes der Täufer, ebenfalls mit Heiligen, darunter die Verdammten. Der Styl dieses Werkes ist wiederum ziemlich roh und das Ganze mehr nur in Bezug auf die für Deutschland seltene musivische Technik merkwürdig.

9. Ausser dieser Glanzperiode Karls IV. wissen wir über die Entwickelung der Kunst in Böhmen, wo freilich die Hussitenkriege den Bildwerken arg mitgespielt haben, so viel wie Nichts. Doch dürfte noch Manches aus späterer Zeit erhalten

sein, und bei näherer Nachforschung zu günstigen Resultaten führen können. Als Beispiel erwähnen wir eines Bildes in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 77.), eines Altargemäldes mit Flügeln, in dessen Mitte der Tod der Maria dargestellt ist. Nach Analogieen mit den oben erwähnten Werken zu schliessen, scheint dasselbe der weiteren Entwikkelung der Prager Schule im funfzehnten Jahrhundert anzugehören. — 10.

§. 11. Zu einer ungleich grösseren Bedeutung entwikkelte sich in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts eine andre Malerschule Deutschlands: die Schule von Köln. Schon im Obigen (§. 9, 1, 2.) ist über den frühen Ruhm der Meister dieser Stadt und über das frühe Hervortreten des germanischen Styles in ihren Werken gesprochen worden; jetzt vollendete sich bei ihnen dieser Styl in seiner trefflichsten Eigenthümlichkeit. Die zahlreichen Werke, welche um diese Zeit aus der Schule von Köln hervorgingen, tragen das Gepräge eines so reinen und — in Rücksicht auf die allgemeine Kunstentwickelung der Zeit — eines so ausgebildeten Schönheitssinnes, es vermählt sich in ihnen ideale Auffassung und das Streben nach naturgetreuer Ausführung in so glücklicher Weise, wie solches in den nachfolgenden Perioden der deutschen Kunst nicht wieder wahrgenommen wird. Eine eigenthümliche Süssigkeit und Holdseligkeit, die kindlichste Heiterkeit und Anmuth ist über diese Gestalten ausgegossen. Sie prangen in dem wärmsten Schmelze leuchtender Farben, und die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrages hat hier eine Vollendung erreicht, wie nirgend anders vor Einführung der Oelmalerei. 1.

Die schriftlichen Nachrichten über die einzelnen Künstler, denen diese Werke angehören, sind äusserst dürftig. Mit Bestimmtheit indess unterscheidet man in den Gemälden die 2.

---

§. 11. Passavant, Kunstreise S. 404 ff. — Der Verf. folgt in den obigen Angaben dem Urtheil dieses vorzüglichen Kenners.

Arbeit zweier hervorstechender Meister, und man hat letztere, nicht ohne die grösste Wahrscheinlichkeit, mit den Namen zweier Künstler der Zeit, deren ehrenvolles Gedächtniss uns aufbehalten ist, in Verbindung gebracht.

3. Der erste von diesen ist Meister Wilhelm, vermuthlich aus dem Dörfchen Herle bei Köln gebürtig und spätestens **1370** in Köln ansässig, von dem in gleichzeitigen Chroniken unter dem Jahre **1380** berichtet wird, dass er „der beste Maler in allen deutschen Landen gewesen sei und dass er einen jeglichen Menschen von aller Gestalt gemalt habe, als hätte er gelebt.“ Die vorzüglichsten Gemälde, welche diesem Meister Wilhelm anzugehören scheinen, sind folgende:

4. Das Gemälde an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der St. Castorkirche zu Coblenz, vom J. **1388**: Christus am Kreuz, zur Linken Maria und Petrus, zur Rechten Johannes Ev. und Castor, am Kreuze der Erzbischof Cuno, knieend und betend. Die Trefflichkeit des Ganzen (die leider bei einer neueren Restauration des Bildes beeinträchtigt worden ist), vornehmlich die äusserst bestimmte und lebendige Individualisirung in dem Kopfe des Erzbischofes (ein für jene Zeit seltener Vorzug) sind, in Gemeinschaft mit der entsprechenden Zeitbestimmung, die Hauptveranlassung, das Bild dem genannten Künstler zuzuschreiben. — Diesem

5. verwandt sind die Malereien des grossen Altarwerkes aus der Kirche St. Clara zu Köln, gegenwärtig in einer der Kapellen des dortigen Domes befindlich. Sie stellen, wenn die Flügelthüren des Altares aufgeschlagen sind, in zwei Reihen übereinander, zwölf Scenen aus dem Jugendleben Christi und eben so viel aus seiner Leidensgeschichte dar; auf den Aussenseiten der Flügel sieht man, in der oberen Reihe, Christus im Grabe stehend und mehrere Heilige zu seinen Seiten, auf der unteren Christus am Kreuz, ebenfalls mehrere Heilige neben ihm. Die Köpfe in diesen Bildern (und so auch in den folgenden) sind meistens lieblich, besonders die der Frauen, ihre Form rundlich, das Kinn etwas spitz; der Ausdruck nicht sehr lebhaft, aber richtig;

die Proportion ist etwas lang und die Figuren wiederum in etwas gesucht graziöser Stellung. Da eine gewisse Verschiedenheit in der Ausführung bemerkbar ist und man fast mit Bestimmtheit drei verschiedene Hände unterscheiden kann, so deutet man dies auf den Antheil zweier Gehülfen an der Arbeit des Meisters. — Sodann zwei höchst anmuthvolle Bilder von kleinerer Dimension: die heilige Veronika mit dem 6. Schweisstuche, in den unteren Ecken des Bildes kleine musicirende Engel, im Besitz des Königs von Baiern (ehemals in der Boisserée'schen Gallerie); — und eine Madonna mit dem 7. Kinde, zwei weibliche Heilige auf den Seitenflügeln des Bildes, aussen die Verspottung Christi, im städtischen Museum zu Köln; in beiden Bildern ein wunderbarer Schmelz in der Behandlung der Farbe, der besonders der Carnation einen höchst eigenthümlichen Reiz verleiht. — An diese Bilder schliessen sich als nahe verwandt, wenngleich in geringerer Vollendung, an: Ein Altärchen mit einer Anbetung der Kö- 8. nige und Heiligenfiguren auf den Flügelbildern, im Besitz des Bauinspektors Hrn. de Lassaulx zu Coblenz; — ein Altärchen 9. in der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums (III, No. 175), Maria mit dem Kinde auf einer Wiese sitzend und weibliche Heilige zu ihren Seiten; — ein andres Gemälde derselben 10. Gallerie (III, No. 179), welches in einer zahlreichen Folge kleiner Darstellungen die Leidensgeschichte Christi enthält. U. a. m.

Von dem bedeutenden Einfluss, welchen dieser Meister 11. Wilhelm auf die Kunst seiner Zeit ausübte, giebt eine namhafte Anzahl von Bildern seiner Schüler, die zu Köln, so wie an andern Orten, namentlich in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie, vorkommen, mannigfaches Zeugniss.

---

§. 11, 6. In Strixner's lithographischem Werke: „Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée“ etc. wird obiges Gemälde, gleich vielen andern eines ähnlichen Styles, als ein Werk „byzantinisch-niederrheinischer“ Schule bezeichnet, — eine Benennung, die nicht wohl zu begründen sein dürfte.

12. Einem unter Wilhelms Schülern war es beschieden, den vorzüglichen Leistungen des Lehrers Vorzüglicheres an die Seite zu stellen und dessen bedeutsames Streben zur schönsten Entwickelung zu fördern. Dies ist der Meister des berühmten Kölner Dombildes, welcher, nach wohlbegründeten Hypothesen, Meister Stephan genannt war. Auch bei ihm sieht man, vornehmlich in den weiblichen Köpfen, dieselbe rundliche Bildung und dieselbe Weichheit der Farbenbehandlung, die er jedoch mit einer grösseren Kraft und Klarheit des Tones zu verbinden wusste. Seine Proportionen des menschlichen Körpers sind etwas kürzer als die bei seinem Vorgänger und insbesondere unterscheidet er sich von diesem, in seiner weiteren Ausbildung, durch ein glückliches Streben nach einer grösseren Individualisirung. Die folgenden Werke werden mit Sicherheit der Hand dieses Künstlers zugeschrieben:

13. Die Bruchstücke eines grossen Altarwerkes aus der Benediktiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn. Die inneren Flügelbilder desselben, mit den würdevollen Gestalten von Aposteln und Heiligen, einzeln unter gemalten Tabernakeln stehend, in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie (im Besitz des Königs von Baiern); ebendaselbst die Verkündigung und
14. Christus am Oelberge; zwei andre Tafeln im städtischen Museum zu Köln. In diesen Gemälden erscheint Stephan als ein unbezweifelter Schüler des Wilhelm.

Die schönste Eigenthümlichkeit dieses Meisters entfaltet
15. sich in dem berühmten Altargemälde, welches, früher in der Kapelle des Rathhauses zu Köln befindlich, gegenwärtig eine der Kapellen des dortigen Domes schmückt. Das Bild trägt (nach der Deutung einiger darauf befindlicher Zeichen) die Jahrzahl 1410. Es ist ein Mittelbild mit Flügeln, auf denen, wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung Mariä dargestellt ist. Im Innern sieht man, auf dem Mittelbilde, die Anbetung der Könige: die heilige Jungfrau auf dem Throne sit-

---

§. 11, 15. Wallraf im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816. Köln." S. 349—389.

zend und von einem langen dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen; zu ihren Seiten die beiden älteren Könige knieend, der jüngere und die Personen des Gefolges umhergereiht. Auf den Seitentafeln sind die Stadtpatrone von Köln dargestellt, zur Rechten der heil. Gereon in goldenem Panzer und blausammtnem Wappenrock, mit seinen Kriegsgesellen; zur Linken die heil. Ursula mit ihren Geleitern und der Schaar ihrer Jungfrauen. Dies Gemälde zeichnet sich durch Feierlichkeit und Gemessenheit der Gesammt-Anordnung, durch eine Tiefe und Kraft des Tones, durch einen Reiz und eine Harmonie der Färbung aus, welche, trotz der sonst minder günstigen Temperamalerei, hier an die Pracht der venetianischen Oelmalerei grenzt. Die Composition ist in grossartiger Einfalt angeordnet, die Ausführung des reichen Details mit sorglichstem Fleisse beendet, und über das Ganze der Hauch einer idealen Anmuth und Schönheit hingegossen, der in der Lieblichkeit der Maria mit ihrem göttlichen Kinde, in der ruhigen Würde der anbetenden Könige, in der jugendlichen Fülle und Zartheit der heiligen Jungfrauen und der sie begleitenden Ritter auf gleiche Weise hervorleuchtet. — An dies grossartige Werk schliesst sich ein kleines nicht minder treffliches Gemälde desselben Meisters an, welches sich im Besitz des Hrn. von Herwegh zu Köln befindet. Es stellt die heilige Jungfrau vor, die mit holdseliger Miene, das Christkind im Schoosse haltend, auf einer blumenreichen Wiese, von kleinen Engeln umgeben, sitzt; eine Rosenlaube wölbt sich über sie; oben, in goldnen Wolken, thront Gott-Vater und neben ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Auch dies Bildchen ist von klarer und kräftiger Färbung und äusserster Zartheit in der Ausführung. 16.

Aus der späteren Zeit Stephans ist sein drittes grosses Altarwerk, welches sich früher in der Kirche des heil. Laurentius zu Köln befand, gegenwärtig jedoch an drei verschiedenen Orten verstreut ist. Das innere Mittelbild desselben, im Kölner Museum befindlich, stellt das jüngste Gericht dar: Christus, auf Wolken thronend, Maria und Johannes zu seinen 17.

Seiten; kleine Engel mit den Passionsinstrumenten umgeben ihn. Unten, zur Rechten des Heilandes, ist die Pforte des Himmels; vor ihr Petrus und einige musicirende Engel; die Schaar der Seligen geht ein. Zu Christi rechter Seite die Hölle mit den Verdammten. Dieses Bild zeichnet sich durch eine gut verstandene und nach dem Leben studirte Zeichnung der nackten Figuren aus; doch ist mehr Wahrheit darin als Schönheit. Der Gegenstand desselben lag ausser der eigenthümlichen, auf Ruhe und Anmuth gerichteten Sphäre des Künstlers, und trotz des sehr kräftigen Tones der Färbung, welcher darin herrscht, fehlt doch die Tiefe der Charakteristik und die ernste Erhabenheit, welche der Gegenstand erfor-
18. derte. — Dasselbe gilt auch von den Seitenbildern, welche in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der zwölf Apostel darstellen und im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main aufbewahrt werden. Hier fand der Künstler noch weniger Gelegenheit zur Entwickelung seiner vorzüglicheren Eigenschaften und die Darstellung der gemeinen leidenschaftlichen Charaktere erscheint hier bereits, auf die nächstfolgende Entwickelungsperiode der deutschen Kunst hindeutend, zur Kari-
19. katur verzerrt. — Die äusseren Bilder der Flügel dagegen, deren jeder die Gestalten von drei Heiligen enthält und die der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung angehören, zeigen wiederum den Meister in seiner eigenthümlichen Reinheit und Milde.

Von Schülern und Nachahmern dieses Meister Stephan ist eine bedeutende Anzahl von Gemälden erhalten, nament-
20. lich in Köln, wo u. a. eine Reihenfolge mit der Legende der heil. Ursula in der Kirche gleiches Namens, mehrere im städ-
21. tischen Museum, andre in den Sammlungen der Herren Lyversberg, Schmitz u. s. w. bemerkenswerth sind. — Andre befinden sich unter den Bildern der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung und namentlich ist unter diesen das anmuthvolle
22. Bild einer Krönung Mariä (gegenwärtig in der Gallerie der Moritzkapelle zu Nürnberg) ausgezeichnet. — Mehrere in der
23. Gallerie des Berliner Museums, unter denen besonders zwei

Gemälde, die Findung des heil. Kreuzes und die Anbetung der Könige (III, No. 161, 162.) genannt zu werden verdienen. — Eben so eine anmuthvolle Darstellung im Tempel, vom J. 1447, in der Gallerie zu Darmstadt. 24.

Ebenhieher gehört ein, im Besitz des Hrn. Dr. Kerp in Köln befindliches Miniaturbild, acht weibliche Heilige darstellend, welches der Behandlungsweise des Meister Stephan sehr nahe steht und in der Anordnung, in der Feinheit der Zeichnung und Lieblichkeit der Bewegungen höchst ausgezeichnet ist. — Zu den bedeutenderen Miniaturen im Style der Kölner Schule dieser Zeit dürften auch diejenigen gehören, welche ein in der Paulinischen Bibliothek zu Münster (früher in der dortigen Dombibliothek) befindliches Missale in reicher Folge schmücken. 25. 26.

Im weiteren Entwickelungsgange der Kölner Schule werden andre Einflüsse sichtbar, welche bereits einer späteren Entwickelungsperiode angehören.

§. 12. Eine eigenthümliche Verzweigung der Schule des Meister Wilhelm von Köln zeigt sich in der ersten Hälfte und nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in **Westphalen**. Leider ist jedoch die Geschichte der älteren westphälischen Kunst sehr im Dunkeln, da es hier bis auf die neueste Zeit an allem Interesse für Erforschung und Sicherung der Monumente gefehlt hat und auch gegenwärtig dieses Interesse nur erst von Wenigen getheilt wird. — Zunächst ergiebt sich das Verhältniss der westphälischen Schule zu der von Köln aus einigen, ehemals im Kloster St. Walburg zu Soest befindlichen Gemälden, die gegenwärtig in dem Provinzial-Museum zu Münster bewahrt werden. Das frühste von diesen, ein grosses Altargemälde, welches einer Inschrift zufolge der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts angehört und in der Mitte den Tod der Maria, auf den Seiten- 1. 2.

---

§. 11, 26. Becker, im Museum, 1835, No. 49, S. 391 ff.
§. 12, 2—4. Becker, im Museum, 1835, No. 47, S. 374 f.

bildern die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellt, hat nur die allgemeinen Kennzeichen des Kölner Styles und ist in der Ausführung noch mannigfach unbeholfen. —
3. Bedeutender ist ein zweites Gemälde, welches die Krönung der Maria und auf den Seiten, in besonderen Abtheilungen, die beiden Patrone des Klosters, St. Augustin und die heilige Walburg darstellt. Hier ist die Komposition des Bildes von grossartiger Würde, der Ausdruck in den Köpfen voll Anmuth, die Gewandung in edlem einfachen Styl, und das Ganze erinnert bedeutend an die Weise des Meister Wilhelm. —
4. Zwei kleinere Gemälde, früher Flügelthüren eines Tabernakels, die heil. Dorothea und Otilia darstellend, vermählen hiemit eine ausserordentliche Grazie, welche der Weise des Fra Giovanni da Fiesole in gewissem Grade verwandt ist.

5. Ein ähnliches Verhältniss, wie bei den genannten, findet auch bei mehreren, in der Marienkirche zu Dortmund vorhandenen Gemälden statt, welche dort jedoch ihrem Untergange Preis gegeben sein sollen.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts finden sich die Beispiele einer höchst eigenthümlichen Kunstblüthe in 6. Westphalen. Das schönste Beispiel derselben war ein grosses Altarwerk in der Kirche des ehemaligen Klosters Liesborn bei Münster vom J. 1465, welches jedoch bei der Aufhebung des Klosters gleichgültig verschleudert und nachmals theils in einzelne Stücke zerschnitten, theils gänzlich vernichtet wurde. Die Reste desselben befinden sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. Regierungsrathes Krüger zu Aachen. Dies sind, aus dem Mittelbilde: der Kopf des gekreuzigten Erlösers, und der obere Theil der sechs Heiligen, welche zu dessen Seiten standen; die Köpfe sämmtlich von eigenthümlicher Schönheit und von grossem Liebreiz, namentlich der Kopf des heil. Bernhard mit dem Ausdrucke einer sanften, wahrhaft überirdischen Begeisterung. Ferner, von den acht Darstellungen der Flügelbilder; die Verkündigung, die Darstellung im

---

§. 12, 6. Passavant, Kunstreise, S. 400 ff.

Tempel und ein Bruchstück von der Anbetung der Könige. Diese sind mit vieler Sorgfalt ausgeführt und die Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, ohne jedoch auf täuschende Naturwahrheit auszugehen; vielmehr ist dem Meister dieser trefflichen Gemälde etwas Ideales, etwas von der Innigkeit und frommen Milde eigen, die wiederum an Fra Angelico da Fiesole erinnert, zugleich etwas von dem offenen Liebreize des Gentile da Fabriano; doch ist er ganz deutsch und in der Behandlungsweise der Carnation dem Meister Wilhelm von Köln nahe verwandt. Im Faltenwurf ist er einfach und gross, in der Färbung klar und zart, der Ton selbst hat noch etwas von der Temperamalerei, obgleich die Bilder bereits mit Oelfarben vollendet sind. In der Zeichnung ist er viel edler als selbst der Meister des Kölner Dombildes (Stephan), und seine Figuren haben gute Verhältnisse.

Noch besitzt Hr. Krüger eine Folge von sieben Bildern eines andern, gleichzeitigen Meisters (eine Krönung Mariä und sechs Scenen der Passion), die jedoch den ebengenannten weder in der Tiefe und Milde der Charaktere, noch in der Schönheit der Formen gleichkommen. 7.

Von einem Schüler jenes Liesborner Meisters existirt noch ein grosses Altarblatt von vier Tafeln, in der Mitte die Kreuzigung und die Kreuzabnahme und auf den Flügeln acht Scenen aus dem Leben Christi darstellend. Ein Theil der letzteren wiederholt genau die Compositionen des Meisters, welche sich im Besitz des Herrn Krüger befinden, doch ist eine grosse Verschiedenheit des Ausdruckes wahrzunehmen Der Maler dieses Bildes steht jenem in der Technik sehr nahe, aber er besitzt weniger Liebreiz und Innigkeit. 8.

Eine bedeutende Sammlung von Gemälden der altwestphälischen Schule befindet sich ausserdem im Besitz des Herrn Regierungsrathes Barthels, gegenwärtig ebenfalls in Aachen. 9.

---

§. 12, 8. Briefliche Mittheilung des Hrn. E. Becker zu Münster.

§. 13. Schliesslich ist noch einiger Wandmalereien zu gedenken, welche den germanischen Styl in grösserer oder geringerer Vollendung zeigen und zum Theil in nahem Bezuge zur Kölner Malerschule stehen. Letzteres dürfte vor-
1. nehmlich mit den Malereien der Fall sein, welche sich an den Gewölben des Kapitelsaales von Brauweiler (in der Gegend von Bonn) befinden und auf die neuerlichst aufmerksam gemacht ist; die einfach würdige alterthümliche Gewandung, der milde Ausdruck der Gesichter im Charakter der alten Meister von Köln, die schlanken Verhältnisse der Figuren bei edler Bildung werden als das allgemein Bezeichnende dieser Arbeiten
2. hervorgehoben. — Auch die Wandmalereien im Chore des Domes zu Frankfurt a. M. vom J. 1427, welche im vorigen Jahrhundert übertüncht, in neuerer Zeit jedoch wieder gereinigt worden sind, zeigen verwandte Motive mit denen der Kölner Schule; sie stellen der Hauptsache nach, in einer Folge von 28 kleineren Bildern die Geschichte des heil. Bartholomäus, und in zwei grösseren Bildern zu den Seiten des Altares eine Scene der Offenbarung und Christus als Gärtner vor der Maria Magdalena dar. Auch bei ihnen wiederholen sich die allgemeinen Typen der Schule, namentlich jener weiche Ausdruck in den Köpfen, bei kürzerem Gesammtverhältniss der Figuren; vortrefflich ist hier ein dornengekrönter Christuskopf, welcher unter anderen Gegenständen, in einer Füllung des steinernen gothischen Chorstuhles, der an der einen Wand des Chores steht, enthalten ist. — Als eine der
3. vorzüglichsten Arbeiten dieser Zeit ist ein Wandgemälde zu nennen, welches sich in der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in einer Nische des südlichen Kreuzflügels, befindet und von Hrn. Dr. Lucanus zu H. neuerdings mit glücklichem Erfolge von vielhundertjähriger Tünche befreit ist. Es stellt den Tod der Maria dar und zeichnet sich, soviel sich in dem jetzigen traurigen Zustande der Kirche und bei den mancherlei Beschädigungen, die das Bild in früherer Zeit erlitten, er-

---

§. 13, 1. Fr. Mertens, im Museum, 1836, No. 22, S. 175.

kennen lässt, durch einen hohen Adel der Gestalten, sowie durch die Ausbildung schöner, würdiger Charaktere sehr vortheilhaft aus. In ähnlichem Style war eine Kapelle neben dem südlichen Seitenschiff derselben Kirche ausgemalt; diese Bilder sind zwar nicht übertüncht worden, aber durch Nässe und dergl. in hohem Grade verdorben. Vielleicht dürften diese Werke Anlass geben, auch für die Erforschung einer gleichzeitigen eigenthümlichen Kunstblüthe in den sächsischen Gegenden, wo schon aus der früheren Entwickelungsperiode der Kunst mannigfache Zeugnisse erhalten sind, zu glücklichen Resultaten zu gelangen. — Ob die merkwürdigen Wandgemälde, welche in neuerer Zeit im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg unter dickem Kalkbewurf entdeckt und sodann restaurirt worden sind, dieser oder einer früheren Zeit angehören, sind wir nicht im Stande zu bestimmen. 4.

---

§. 13, 4. Tüb. Kunstblatt, 1832, No. 37.

Drittes Buch.

Selbständige Entwickelung der niederländischen und deutschen Kunst.

Erster Abschnitt.

Meister des funfzehnten Jahrhunderts.

§. 14. Mit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts tritt wiederum ein neues Element in der Entwickelung der Kunst bei den deutschen Völkerschaften hervor, dasselbe, welches sich auch in Italien, im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts als vorherrschend zeigt, — jener Natursinn, jenes Bestreben, durch gründlicheres, bis ins Einzelne durchgeführtes Studium und durch lebendigere Vergegenwärtigung der Darstellung, die Kunst von äusserlichen, architektonischen Gesetzen zu befreien und zu selbständiger Gültigkeit zu erheben.

A. Die altflandrische Schule.

1. §. 15. Die Schule von Flandern, an deren Spitze die Brüder Hubert und Johann van Eyck stehen, bezeichnet den ersten Beginn dieser neuen Richtung, so wie in Rücksicht auf die überwiegende Mehrzahl ihrer Erscheinungen, den Gegensatz gegen die Richtung der vorigen Periode. Das Ab-

---

§. 15 ff. Dr. Waagen: Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — (Vergl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe, a. m. O.)

geschlossene einzelner idealer Gestalten oder symmetrisch geordneter Gruppen wird verlassen, der starre Glanz des goldenen Grundes hinweggethan und dem Blick die Möglichkeit eröffnet, in die Tiefe und Weite vorzudringen, — zugleich aber auch im vollsten Grade von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Die ganze Welt der Erscheinungen, — Himmel und Erde, Nähe und Ferne, anmuthvolle Bergzüge, grünende Matten, fruchtreiche Bäume, die Behaglichkeit und der Schmuck menschlicher Wohnungen, das mannigfachste Geräth und Bedürfniss des Lebens, — Alles wird in den Werken, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, widergespiegelt. Die menschlichen Gestalten gehören solcher Umgebung an; sie stehen in nothwendiger Beziehung zu derselben und bilden erst mit ihr vereint ein vollkommenes Ganze von eigenthümlicher Bedeutung. Die Ausführung zeugt von liebevollstem Eingehen auf alles Einzelne und bringt es hierin zu einer bewunderungswürdigen Naturwahrheit. Zwar werden hie und da noch manche Mängel bemerklich, manche Härten in der Modellirung und im Faltenbruche der Gewandung, auch scheint es noch an einem gründlichen, anatomisch richtigen Verständnisse des Körpers zu fehlen; aber es verschwinden diese Mängel wiederum in der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, die sich äusserlich in dem Einklange klarer leuchtender Farben und dem Spiele des Lichtes, innerlich in einer gemüthvollen, im Einzelnen selbst tiefsinnigen Weise der Auffassung ausspricht, so dass wir hier eine Heiligung und Verklärung des irdischen Lebens in Mitten seiner irdischen beschränkten Verhältnisse wahrzunehmen glauben. Die von den Brüdern van Eyck herrührende Erfindung, oder vielmehr Verbesserung der Oelmalerei gab für solche weiteren Entwickelungen der Kunst die nöthigen technischen Mittel an die Hand. Die Blüthe und Macht, zu welcher sich die flandrischen Städte zu jener Zeit emporgeschwungen hatten, Lebenslust und Vaterlandsliebe, allgemeine Verbreitung eines kräftig religiösen Sinnes, hatten den Boden bereitet, welcher eine solche Kunst wohl zu nähren im Stande war.

2. Uebergänge aus dem früheren germanischen Styl in diese neue Richtung sind bis jetzt nicht nachgewiesen. Zwar lässt sich voraussetzen, dass jenes grössere Naturstudium, vornehmlich was die schon so höchst vollendeten landschaftlichen Gründe anbetrifft, nicht ganz unvorbereitet eingetreten sein dürfte; auf jeden Fall indess wird der gesammte Fortschritt dieser Zeit minder als das letzte Glied einer zusammenhängenden, allmählig abgewickelten Kette, denn als ein wesentlich neues Moment betrachtet werden müssen. Die geschichtlichen Entwickelungen gehen überhaupt nicht in allmählig aufsteigender Linie, sondern in einzelnen grossen Pulsschlägen vor sich, und der gegenwärtige Fall musste um so gewaltiger und durchgreifender hervortreten, als zwei Meister jene neue Richtung ins Leben riefen, die den grössten Künstlern aller Zeiten zugezählt werden müssen und die überdies bei ihren vorzüglichsten Arbeiten in brüderlicher Eintracht zusammenwirkten.

3. Es erhellt ferner aus gewissen Partieen in einzelnen Werken der Brüder van Eyck, dass eben sie selbst noch an der Grenze des Ueberganges stehen, indem sie in einzelnen Gestalten noch das statuarisch Feierliche und Hochwürdige jenes früheren Styles beibehalten und nur die vorgefundenen Motive lebendiger durchgebildet haben. Diese Gestalten (die ohne Zweifel dem älteren Bruder, dem Hubert, zuzuschreiben sind, während der jüngere, Johann, mehr der unabhängigen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nachzugehen scheint) geben ihren gemeinschaftlichen Arbeiten jene Hoheit und Grösse, welche ihre Schüler und Nachfolger nicht mehr erreicht haben. Ja, aus der Darstellung gewisser Nebendinge geht hervor, dass selbst zu ihrer Zeit und in ihrer Umgebung jener ältere Styl noch vollkommen in Anwendung sein musste *).

---

*) So sieht man z. B. in der Gruppe singender Engel auf dem unten (§. 16, 4.) besprochenen Bilde, und zwar in der Stickerei des Messgewandes, welches der vorderste Engel trägt, noch kleine Darstellungen, eine Madonna mit dem Kinde und einen Christus, die ganz in dem früheren Style ausgeführt sind; ähnlich der grosse goldne

Hubert van Eyck ist um das J. 1366 geboren und 1426 gestorben; Johann's Geburtsjahr fällt ungefähr gegen 1400, er starb 1445. Als der Geburtsort beider Brüder wird die kleine Stadt Maaseyck genannt; ihr nachmaliger Wohnort war Brügge, welche Stadt gerade in jener Zeit den höchsten Gipfel ihrer Blüthe erreicht hatte. Johann war der Schüler seines Bruders; auch ihr Vater soll ein Maler gewesen sein; ebenso wird auch ihre Schwester Margaretha als eine vorzügliche Künstlerin gerühmt. An Philipp dem Guten, der im Jahre 1419 die Regierung als Herzog von Burgund und Graf von Flandern antrat, fand Johann einen hohen Gönner und ward von ihm zu seinem geheimen Rathe ernannt.

§. 16. Das berühmteste Werk beider Brüder ist das grosse Altarwerk, welches von ihnen für die Kirche des heil. Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent gemalt und am 6. Mai des Jahres 1432 vollendet wurde. Hubert, der ältere, ist, der erhaltenen Inschrift zufolge, der Erfinder des Ganzen; er starb jedoch bereits während der Arbeit und liegt (wie auch die Schwester Margaretha) in derselben Kirche begraben. — Es war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk: zwei Hauptbilder, das eine über dem andern, und jedes mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügelbildern versehen. Waren die Flügel geschlossen, so erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheissung der Erlösung für das sündige Geschlecht; unten, grau in grau gemalt, die Statuen der Schutzpatrone des Doms, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten; zu ihren Seiten die knieenden Bildnisse der Stifter des Gemäldes, des Genter Patriciers Judocus Vyts und seiner Gemahlin Lisbette. Oeffneten sich die Flügel (was

---

Knopf, welcher das Messgewand des zweiten Engels zusammenhält, mit der Reliefligur Christi.

§. 16. Dr. Waagen: „Ueber das von den Brüdern H. und J. van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde"; im Tübinger Kunstblatt, 1824, No. 23—27. — Uebersetzt etc. als *Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck trad. de l'Allemand*; *augmentée de notes inédites sur la vie et sur les ouvrages de ces célèbres peintres, par L. de Bast. Gand*, 1825.

aber nur an Festtagen geschah), so sah man auf dem oberen, aus drei Tafeln bestehenden Mittelbilde den dreieinigen Gott, den König des Himmels und der Erde, zu seinen Seiten die heilige Jungfrau und den Täufer Johannes; auf den Flügelbildern Engel, welche mit Gesang und heiliger Musik das Lob des Allerhöchsten verkünden; zuäusserst Adam und Eva, als die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigte das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fliesst, darüber die Taube des heiligen Geistes; das Lamm wird von Engeln angebetet, deren einige die Leidens-Instrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu: die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, der weltliche und der geistliche Stand; im Vordergrund der Brunnen des Leben, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalem. Andre ziehen auf den Flügelbildern zur Verehrung des Lammes heran; zur Linken diejenigen, die durch weltliches Handeln für das Reich des Herrn gewirkt, die Streiter Christi und die gerechten Richter; zur Rechten die, welche durch Entsagung und Entäusserung des Irdischen geistig gewirkt, die heiligen Einsiedler und Pilger. Ein Untersatzbild, welches das Fegefeuer darstellte, beschloss das Ganze. Ein grosser Gedanke, der Gedanke der Versöhnung, der Grundgedanke des Christenthums, ging durch dies reiche Werk, und alles noch so mannichfaltig gestaltete Einzelne bezog sich auf diesen einen Mittelpunkt.

2. Das Werk ist gegenwärtig zerstreut. Nur die Mittelbilder und die Tafeln mit Adam und Eva befinden sich noch in Gent; das Untersatzbild ist frühe verdorben und verloren; die andern Gemälde sind eine der vorzüglichsten Zierden der Gallerie des Berliner Museums.

3. Die drei Gestalten des oberen Mittelbildes sind noch ganz in der Würde und statuarischen Ruhe jenes früheren Styles entworfen; auch sind sie auf Tapeten- und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt. Aber sie vereinen mit dem typisch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darstellung; sie ste-

hen an der Grenzscheide zwischen zwei verschiedenen Stylen, und aus dem Trefflichen beider bilden sie ein wunderbares, höchst ergreifendes Ganze. Alterthümlich ernst und feierlich sitzt die Gestalt des himmlischen Vaters dem Beschauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes erhoben, in der linken ein kristallenes Scepter; das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Gesichts sind denen nachgebildet, welche die alte Tradition der Kirche Christo zuschreibt, aber mit grossem Adel und Ebenmaass; der Ausdruck ist machtvoll und leidenschaftslos. Das ungegürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenso der Mantel, der über der Brust mit einer reichen Agraffe zusammengehalten wird, ebenmässig von beiden Schultern herabfliesst und in schönen Falten über die Füsse geschlagen ist. Hinter der Gestalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikans (eines bekannten Symboles des Erlösers); hinter dem Haupte ist Goldgrund, darauf im Halbkreise drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigsten Vergelter — bezeichnen. — Gleiche Hoheit gewahrt man in den beiden andern Gestalten des Mittelbildes, welche beide, in heiligen Büchern lesend, dem Herrn zugewandt sitzen; Johannes in dem Charakter ascetischen Ernstes; Maria in dem Ausdrucke stiller Anmuth und einer Reinheit der Gesichtsbildung, die den glücklicheren Erzeugnissen italienischer Kunst nahe kömmt.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum grössten Theile wenigstens, für ein Werk des Hubert und nimmt die weichere Behandlungsweise, den tieferen, mehr bräunlichen Ton derselben als ein charakteristisches Merkmal der Technik dieses Künstlers an. Die Seitenflügel mit den singenden und musicirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeschrieben, indem sie dieselbe grössere Bestimmtheit und Schärfe zeigen, welche den unabhängigen Werken des letzteren eigen ist. Auf dem Flügel zur Seite der Maria stehen acht Engel singend vor einem Notenpulte; sie sind als Chorknaben darge-

stellt, geschmückt mit prächtigen Messgewändern und Kronen. Der Glanz der edlen Stoffe und Steine ist mit vollendetster Meisterschaft wiedergegeben, das Notenpult aufs Zierlichste mit gothischen Ornamenten und Figuren geschmückt; auch die Gesichter haben viel Ausdruck und Leben; doch ist hier über dem Bestreben einer möglichst sorgfältigen Naturnachahmung, welche sogar die verschiedenen Stimmen des doppelt besetzten Quartetts mit grösster Sicherheit unterscheiden lässt, der Hauch einer höheren Heiligung bereits verloren gegangen. Auf dem andern Seitenflügel ist eine Orgel, davor ein ähnlicher Engel (wenn nicht vielleicht die heil. Cäcilia) sitzt, der sinnig und gedankenvoll die Tasten berührt; hinter der Orgel stehen andre mit verschiedenen Saiteninstrumenten. Hier sieht man in den Köpfen ungleich mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth sind mit derselben Mei-
5. sterschaft behandelt. — Die äusseren Seitenflügel der oberen Reihe, welche Adam und Eva, einander gegenüberstehend, darstellen und sich in Gent befinden, sind dem Reisenden unzugänglich, da sie, wie man sagt, aus grossem Zartgefühl unter strengstem Verschluss gehalten werden. Der Versuch, lebensgrosse nackte Figuren mit sorgfältigstem Eingehen auf das Einzelne zu malen, soll hier sehr glücklich gelungen und nur eine gewisse Trockenheit in der Zeichnung sichtbar sein. Eva hält in ihrer Rechten die verbotene Frucht. Auf den Füllungen, welche die Oekonomie des Altarwerkes über diesen Tafeln nothwendig machte, sind kleine, grau in grau gemalte Darstellungen enthalten: über Adam das Opfer des Cain und Abel, über Eva der Tod Abels. (Also die Erbsünde und ihre unmittelbare Folge, der Tod.)

6. Das untere Mittelbild, die Anbetung des Lammes, schreibt man ebenfalls, der Ausführung nach, dem Johann van Eyck zu. Die Anordnung desselben ist streng symmetrisch, wie sie durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt werden musste. Neben dieser Symmetrie ist aber in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases, in Baumgruppen und Blumen, ebenso auch in den einzel-

nen Gestalten, welche mehr aus den vier grossen Gruppen hervortreten, eine solche Anmuth, dass alles Harte und Strenge wiederum aus jenem Symmetrischen verschwindet.

Die Flügelbilder zur Rechten des eben genannten (die Einsiedler und Pilger) haben in der Behandlungsweise mehr von der Art des Hubert, während die gegenüberstehenden die Hand des Johann erkennen lassen. Das äusserste Bild zur Rechten, welches die heiligen Pilger darstellt, ist indess minder bedeutend. Hier sieht man den heil. Christoph, der die Welt durchwanderte um den mächtigsten Herrn zu finden, riesengross voranschreiten; eine Schaar kleinerer Pilger, verschiedenen Alters, folgt ihm; zwischen schlanken Bäumen sieht man in ein fruchtbares Thal hinaus. Das weite, rothe Gewand des Christoph erinnert in der Führung der Falten, wie jene oberen Mittelbilder, noch bestimmt an den älteren Styl, doch ist es nicht glücklich behandelt; auffallend ist auch der seltsam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den Gesichtern der Uebrigen. Wohl möglich daher, dass die Ausführung dieses Bildes von einem andern Schüler Huberts herrührt, der, minder selbständig, sich mehr an die Technik des Meisters halten mochte und des letzteren Streben nach Charakteristik bis zur Karikatur übertrieb. — Ungleich anziehender ist das folgende Bild, welches die Schaar der heiligen Einsiedler, aus einer Felsschlucht hervortretend, darstellt. Voran schreiten die beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gaben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, die ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geschichte seines Lebens in seinen Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der eine kräftiger, andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke nebenherschreiten und wieder andre noch ringen im Kampfe mit ihrer irdischen Na-

7.

8.

tur. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt; ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen und zu dessen Verständniss es nicht erst einer Untersuchung über die besonderen Zeit- und Ortsverhältnisse des Künstlers, der es geschaffen, bedarf. Höchst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und drüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde.

9. Verschieden von dieser so höchst charaktervollen Auffassung zeigen sich die beiden andern Flügelbilder, deren Gegenstand jedoch schon nicht so mannigfach wechselnden Ausdruck erlaubte. Hier ist es mehr der gemeinsame Ausdruck einer ruhigen Seelenstimmung, eines klar bewussten Wollens, zugleich die kunstreiche Darstellung irdischer Pracht und Glanzes, was den Beschauer fesselt. Die Technik ist die des Johann, bestimmt, klar und höchst sauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier der Gegenstand erforderte, während jene weichere, mehr dem Gefühl als dem Verstande folgende Technik des Hubert trefflich zu den Einsiedlern passte.

10. Auf dem ersten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Christi auf schönen Pferden, schlichte edle Gestalten in leuchtenden Harnischen und buntgeschnittenen Waffenröcken. Die drei vordersten mit den wallenden Fahnen sind, wie es scheint, die Schutzpatrone der drei alten flandrischen Genossenschaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebastian, St. Georg und St. Michael. Kaiser und Fürsten folgen ihnen. Ausserordentlich schön und vollendet ist auf diesem Bilde die Landschaft mit reichen, anmuthig gestalteten Bergzügen und leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken. — Das

11. andre Bild stellt, ebenfalls zu Pferde, die gerechten Richter dar, auch hier sehr edle und schöne Gestalten. Vorn reitet auf einem prächtig geschmückten Schimmel, in blauem Sammtpelze, ein milder freundlicher Greis; es ist das Bild des Hu-

bert, dem der Bruder hierin ein schönes Denkmal gesetzt hat. Etwas tiefer in der Gruppe reitet Johann, schwarzgekleidet, indem er sein kluges, scharfgezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Eine alte Tradition hat uns die Kenntniss dieser Portraits erhalten.

Die Aussenseiten der oberen Flügelbilder stellen, wie bereits bemerkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar so, dass sich auf den äusseren, breiten Bildern (den Rückseiten der singenden und musicirenden Engel) die Gestalten des Engel Gabriel und der Maria befinden, auf den inneren, schmaleren Bildern (den Rückseiten von Adam und Eva) eine Fortsetzung des Gemaches der Maria dargestellt ist. Hier sind, wie es sehr häufig bei den Aussenbildern grösserer Altarwerke der Fall war, die Farben mehr eintönig gehalten, so dass die grössere Fülle und Pracht derselben zur um so würdigeren Ausschmückung des Inneren verwandt blieb. Der Engel und die heilige Jungfrau tragen weite weisse Gewande, doch sind die Flügel des Engels mit zartschillernden Farben geziert. Die Köpfe sind edel und fein gemalt. Mit grosser Naturwahrheit sind die in dem Zimmer befindlichen Geräthschaften dargestellt, so auch die Aussicht durch die Arkade, welche den Hintergrund des Zimmers bildet, auf die Strassen der Stadt (in deren einer man eine Strasse von Gent erkennt). — In den Halbkreisen, womit diese Tafeln nach oben abschliessen, befinden sich rechts und links die Brustbilder zweier Propheten, edle würdige Köpfe, in der Körperbewegung jedoch etwas steif und ungenügend; in der Mitte (jenen grau in grau gemalten Darstellungen über Adam und Eva entsprechend) zwei knieende weibliche Gestalten, als Sibyllen bezeichnet. Man vermuthet in diesen Bildern die Beihülfe eines andern Schülers des Hubert, des Gerhard van der Meeren. [12.] [13.] [14.]

Die Aussenseiten der unteren Seitenflügel sind ebenfalls schon genannt worden. Die Steinbilder der beiden Johannes zeigen einen schwerfälligen Styl in der Gewandung und etwas eigenthümlich Eckiges im Bruche der Falten, was vielleicht [15.]

dem Styl der damaligen Bildnerei nachgeahmt ist, der ebenfalls schon den älteren germanischen verlassen hatte, und was sich nach und nach immer mehr auch in die Malerei des funfzehnten Jahrhunderts eindrängt; schon die Gewandung in den eben genannten Gestalten der Verkündigung deutet eine solche Manier an. Johannes der Evangelist erscheint, in dem schöngeformten Gesichte und auch in der Gewandung, als der bedeu-
16. tendere von beiden. — Die Bildnisse der Stifter sind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargestellt. Sie zeigen die bestimmte sorgfältige Hand des Johann und stehen schon an der Grenze, bis zu der sich die Nachbildung des Zufälligen und Geringfügigen im menschlichen Gesichte erstrekken darf. Gleichwohl indess ist das Ganze trefflich zusammengehalten, und der Fleiss des Künstlers erscheint nicht ängstlich, da mit den Körperformen zugleich der Geist, der dieselben belebt, aufgefasst ist. Der alte Herr, Judocus Vyts, dessen Liberalität die Nachwelt dies grosse Kunstwerk verdankt, kniet vor dem Beschauer in einfach rothem pelzbesetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht sein Gesicht wenig an; die Stirn ist kurz und beschränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewisses Wohlwollen und der Gesammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wusste und zu einer ehrenvollen Verwendung desselben zu bestimmen war. Den Gedanken, ein so hohes Kunstwerk zu stiften, finden wir in den edlen, bedeutungsvollen und geistreichen Zügen seiner Gemahlin, die ihm gegenüber, in ähnlicher Stellung und in noch schlichterer Kleidung als er, kniet.

17. Etwa hundert Jahre nach der Vollendung dieses Altarwerkes wurde eine treffliche Kopie desselben durch Michael Cocxie für den König Philipp II. von Spanien angefertigt. Auch die Tafeln dieses Werkes sind gegenwärtig zerstreut, sie befinden sich theils in der Gallerie des Berliner Museums, theils im Besitz des Königs von Baiern, theils in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. Eine zweite

Kopie, welche die sämmtlichen inneren Bilder des grossen 18. Werkes umfasst, und früher in der Kapelle des Stadthauses zu Gent aufbewahrt wurde, befindet sich im Besitz des Herrn Aders zu London.

§. 17. Von der künstlerischen Thätigkeit des Hubert van Eyck, sind ausser dem, was an dem besprochenen grossen Werke als sein Eigenthum zu bezeichnen war, nur wenig Zeugnisse auf unsre Zeit gekommen. Dahin gehört namentlich ein schönes Gemälde, welches die Anbetung der Könige 1. darstellt, im Besitz des Herrn Professors van Rotterdam zu Gent. Das Bild hat eine grosse Kraft in der Färbung und jenen etwas bräunlichen Ton, der den Arbeiten Huberts eigen ist; die Köpfe sind alle sehr schön im Charakter, in der Behandlung ganz so, wie die heiligen Pilger auf dem Flügelbilde des genannten Altarwerkes; die Gewänder sind sehr wohl verstanden und öfters wiederum von höchst grandioser Anordnung. —

Von der Hand des Johann van Eyck haben sich mehrere Arbeiten erhalten. Die bedeutendsten derselben sind: 2. Ein Christuskopf, mit dem Namen des Künstlers und dem Datum der Vollendung, dem 31. Januar 1438, versehen, in der Gemäldegallerie des Berliner Museums. Das Gesicht ist dem Beschauer gerade zugewandt und in der bekannten kirchlich überlieferten Weise gebildet, hohe, etwas längliche Formen. Die Karnation ist weich und schön, die Ausführung fein; aber es scheint, als ob jene typisch vorgeschriebenen Formen dem Künstler, der in der Naturnachahmung Meister war, hier Fesseln angelegt haben: das Auge hat etwas Beschränktes, der Mund ist fein aber ohne Kraft, die Züge überhaupt ohne eine besondere Bedeutung. Die alte und die neue Zeit stimmen hier nicht mehr zusammen. Ein sehr ähnlicher Christuskopf, 3. ebenfalls mit dem Namen des Meisters versehen, befindet sich in der Gemäldesammlung der Akademie von Brügge; die Originalität desselben wird jedoch bezweifelt. — In der letztgenannten Sammlung werden ferner aufbewahrt: das Portait der 4. Gemahlin des Künstlers vom J. 1439, halb lebensgross, höchst

sauber und zart ausgeführt. (Das ehemalige Gegenstück desselben, das eigne Bildniss des Künstlers, ist nicht mehr vor-
5. handen); — sodann ein Altarbild vom J. 1436: Maria auf einem Throne sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse mit einem Papagei und Blumen spielend; zwei männliche Heilige auf den Seiten, der Stifter des Bildes knieend; den Grund bildet der Chor einer Kirche im Baustyle des zwölften Jahrhunderts. Die beiden Heiligen sind treffliche Gestalten, männlich und kräftig, der alte Stifter mit der grössten Lebendigkeit und Portraitwahrheit gemalt. Maria und das Kind befriedigen weniger. Die Färbung ist sehr kräftig und das Ganze mit einer Liebe und Treue vollendet, die, besonders in den Nebenwer-
6. ken, die höchste Bewunderung verdient. — Dem ebengenannten in der gesammten Behandlungsweise und der zarten Ausführung sehr verwandt: Eine Darstellung der Verkündigung,
7. Flügelbild eines Altarblattes, in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — In der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie führten ebenfalls mehrere Werke den Namen des Johann van Eyck, von denen jedoch das bedeutendste gegenwärtig für die Arbeit eines späteren Künstlers gilt (Vergl. unten: §. 19, 14.). Die anderen hieher gehörigen
8. Werke dieser Sammlung sind: das Bildniss des Kardinals Karl von Bourbon, mit Feinheit und Gefühl gemalt, gegenwärtig in
9. der Moritz-Kapelle zu Nürnberg; — sodann: der heilige Lucas, welcher die heil. Jungfrau mit dem Christkinde malt, eine sehr anmuthvolle und liebenswürdige Komposition, besonders der Kopf der Maria von eigenthümlicher Schönheit; in den Nebendingen wiederum die vorzüglichste Ausführung und namentlich der Blick vom Fenster auf die Strasse hinab ein reizen-
10. des Bildchen im Bilde. — Noch an andern Orten, in Wien, in England und Frankreich werden dem Johann van Eyck mannigfache Werke zugeschrieben, unter denen im Einzelnen Bedeutendes vorhanden ist.

11. Ausser den obengenannten, kleineren Gemälden ist hier

---

§. 17. 11. In dem „Verzeichniss von Gemälden und Kunstwer-

noch eines sehr bedeutsamen Werkes zu gedenken, welches nach alter Tradition und nach dem Urtheil bewährter Kenner den Johann van Eyck, — wenn nicht vielleicht einen sehr vorzüglichen Nachfolger, — zum Urheber hat. Dies ist die berühmte Darstellung des jüngsten Gerichtes, in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig befindlich. Das Werk besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Es ist auf goldenem Grunde gemalt. In der Mitte, auf einem grossen glänzenden Regenbogen, welcher den Horizont berührt, sitzt der Heiland mit dem strengen Ausdrucke des Richters; ein rothes Schwerdt schwebt an der linken, ein Lilienzweig an der rechten Seite seines Hauptes; eine in der Luft schwebende (gemalte) goldne Kugel, welche die nächsten Gegenstände widerspiegelt, ist der Schemel seiner Füsse; ein rother Mantel, über der Brust zusammengeheftet und den Schooss in schönen Falten bedeckend, ist seine Bekleidung. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterinstrumenten, unter ihm drei Engel mit den Posaunen des Gerichts. Zu seiner Rechten kniet Maria mit dem Ausdrucke mütterlich fürbittender Milde, zur Linken Johannes der Täufer; an beide reihen sich die Apostel an, würdevolle Gestalten, in deren Köpfen eine höchst vollendete, aber mannigfach abgestufte Schönheit sichtbar wird. Auf der unteren Hälfte des Bildes in der Mitte, kolossal gegen alle Uebrigen, steht St. Michael, ernst vorwärts gebeugt, schlank, im goldglänzenden Panzer, welcher aufs Genauste das Bild der umgebenden Gegenstände abspiegelt, mit prachtvollem Purpurmantel, der von den Schultern auf die Erde niederfliesst, und mit grossen Flügeln, die aus

---

ken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden u. s. w. Berlin, 1815," wird obiges Gemälde, obwohl ohne hinreichende Gewähr, dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben, zugleich jedoch eine vorzügliche künstlerische Analyse desselben mitgetheilt. — A. Hirt: „Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königl. Akademie, Berlin 1815," erklärt es für ein Werk des Hugo van der Goes. — Vergl. Johanna Schoppenhauer: Johann van Eyck und seire Nachfolger, Frankfurt a. M. 1822, Bd. I, S. 79. ff.

schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt sind. Er hält in seiner linken Hand die Wage des Gerichts, in deren Schaalen die Seelen der Menschen gewogen werden; die mit dem Guten ruht auf dem Boden, die mit dem zu leicht Befundenen schnellt in die Höhe. Gegen diese Schaale richtet er das Ende des schwarzen, mit kostbarem Griffe versehenen Stabes, den er in der rechten Hand hält; ein Teufel ist gegenwärtig, die Seele des Verdammten in Empfang zu nehmen. Umher ist das Feld, aus dem, bis tief in den landschaftlichen Hintergrund hinein, die Todten aus ihren Gräbern auferstehen; auf der einen Seite die Seligen, im Begriff, in den Himmel einzugehen, auf der andern die Verdammten. Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn gränzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das Mannigfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Fabelhafte Teufelsfratzen, zum Theil mit lustig schillernden Schmetterlingsflügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie mit dämonischer Lust dem Abgrunde zu. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und in den Gesichtern der Ausdruck eines freudigen Vorgefühles der nahenden Seligkeit. — Auf dem linken Seitenbilde ist die Hölle vorgestellt. Zwischen zackigen, schroffen Felsen lodern Flammen, sprühen Funken und Dampf empor, in tollem Graus werden die Verlornen hinabgestürzt und in mannigfacher Weise gequält. Hier hängt ein Liebespaar, mit dünnen Stricken zusammengeschnürt, in den Zähnen eines fledermausgeflügelten Unholdes; dort tritt ein andrer auf die Kehle eines in die Tiefe stürzenden Weibes und zieht einen Pfaffen mit krummer Gabel herbei; andre, affenartige Teufel reissen die Seelen an den Haaren herab; andre tragen ihre Beute auf dem Rücken, peinigen sie mit Feuerbränden u. s. w. Die Verschiedenheit der Stellungen, die Kühnheit der Verkürzungen ist hier in meisterhafter Weise gelungen, die Stufenleiter der Töne in dem Einen Ausdrucke des Jammers und

der Verzweiflung höchst mannichfaltig. — Das rechte Seitenbild zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes, und im gothischen Style erbautes Portal, durch dessen geöffnete Thüren die Seligen eingehen; Bildwerke von halb erhabner Arbeit, in Bezug auf altes und neues Testament, schmücken die Façade und den Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Auf der Balustrade und auf zweien Balkonen des Gebäudes stehen liebliche Engel, in reiche Messgewande gekleidet, singend, musicirend, Blumen streuend. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten. Selige ziehen heran, sie werden von Engeln empfangen, geleitet und mit prächtigen Gewändern angethan. Petrus mit dem Schlüssel des Himmels, eine würdevolle Gestalt, steht an der Pforte und winkt den Erwählten; eine Schaar von Geistlichen hat schon die Stufen, die hinaufführen, erstiegen. Auch hier die grösste Mannichfaltigkeit der Gesichtsbildungen, die alle aus der Natur entlehnt zu sein scheinen; und mit derselben Wahrheit, wie drüben der Jammer der Verzweiflung, der durchgehende Ausdruck demüthigen Erstaunens und stille, ruhige Freude. — Das gesammte Werk ist mit einer Naturwahrheit ausgeführt, die sowohl in dem Reichthum der Nebendinge, Kleidung, Geräth u. dergl. den Tafeln des Genter Altarbildes vollkommen zur Seite steht, als sie auch in der schwierigen Zeichnung der nakten Körper, bis auf jene schon früher besprochene Trockenheit, in Modellirung und Helldunkel glücklich erreicht ist; der geistige Inhalt, der so höchst mannichfaltige Ausdruck der verschiedenartigsten Empfindungen, erhebt dasselbe zu einem der grossartigsten Meisterwerke der Kunst,

Das letzte Werk des Johann van Eyck, vor dessen Vollendung der Künstler starb und welches unvollendet in der St. Martinskirche zu Ypern aufgehängt wurde, ist nur noch in einer alten Kopie, im Besitz des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge befindlich, auf unsre Zeit gekommen; auch diese mit einzelnen ähnlich unvollendeten Theilen. Es ist ein Mittelbild mit Seitenflügeln. Auf dem ersten die heilige Jungfrau als Himmelskönigin, prächtig gekrönt, mit lang herabfallendem Haar 12.

und weitem, reich geschmücktem Purpurmantel, das Christkind auf ihrem Arme. Vor ihr der Stifter des Bildes, knieend; im Hintergrunde eine alterthümliche Kirchen-Architektur, durch die man in eine reiche, belebte Landschaft hinaus sieht. Auf den Seitenflügeln vier Darstellungen des alten Testamentes (zum Theil nur skizzirt), welche, im Geiste jener ältest-christlichen Symbolik, auf die Geheimnisse der jungfräulichen Geburt zu beziehen sind: Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird; Gideon mit dem Engel und dem wunderbaren Vliess; die verschlossene Pforte des Ezechiel; Aaron mit dem grünenden Stabe. Auf der äusseren Seite der Flügelbilder ist eine grau in grau gemalte Darstellung, Maria mit dem Kinde, dem Kaiser Augustus erscheinend, und die tiburtinische Sibylle, welche die Bedeutung der Vision erklärt. —

13. Historisch beglaubigte Arbeiten der Schwester beider Künstler, der Margaretha van Eyck, sind nicht bekannt. Unter den, in verschiedenen Bibliotheken und Sammlungen vorkommenden Miniaturmalereien Eyck'schen Styles, hat man Manches ihrer Hand zugeschrieben, vornehmlich die trefflichen 14. Miniaturen in einer Handschrift der Pariser Bibliothek (No. 6829), welche einen Auszug der Bibel enthält. — Neuerlich 15. hat man auf ein Gemälde, im Besitz des Herrn Aders zu London, aufmerksam gemacht, welches der Margaretha zuzuschreiben sein dürfte, sofern es ganz in dem Charakter gearbeitet ist, der insgemein das Gemüth und die Hand einer Frau zu bezeichnen pflegt. Das Bild besteht aus drei Abtheilungen. In der mittleren sitzt Maria auf einem Rasenplatze und liest in einem Buche, vor ihr das Christkind auf einem schwarzsammtenen Kissen; es wendet sich zu der heiligen Katharina, welche knieend den Verlobungsring in der Hand hält; hinter dieser Heiligen kniet eine andre an einem Tische, worauf Rosen und Kirschen stehen, sie selbst hält ein Körbchen mit

---

§. 17, 14. Camus: *Notices et extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, t. IV. (Paris, an LX.)*, p. 117. ff.

§. 17, 15. Passavant, Kunstreise etc. S. 92. f.

Rosen in die Höhe. Gegenüber sitzt wiederum eine Heilige auf dem Gras und nimmt einige weisse und rothe Rosen von einer andern, blaugekleideten Jungfrau in Empfang. Hinter den heiligen Frauen stehen liebliche Engel; drei musiciren, ein vierter hält eine Schüssel mit Kirschen unter einen Wasserstrahl, welcher dem in der Mitte stehenden Springbrunnen entströmt. Im Hintergrund ist eine Kirche, von innen hell beleuchtet, während dichtbelaubte Bäume einen tiefen Schatten auf ihre äussere Umgebung werfen. Das Flügelbild zur Linken zeigt die heil. Agnes und andre Heilige, die auf einer grünen Wiese unter schönen Orangenbäumen wandeln. Auf dem rechten Flügelbilde kniet vorn Johannes der Evangelist, hinter ihm pflückt ein Engel Rosen und noch weiter sieht man unter Orangenbäumen einen Jüngling Früchte pflücken, die eine Jungfrau in ihr Kleid aufnimmt. Diese überaus liebliche idyllische Komposition hat einen ganz eignen Reiz und ist aufs sorgfältigste ausgeführt; die Farbe ist mehr mild als kräftig, die Schatten lichtbräunlich; in den Formen und Bewegungen ist öfters eine gewisse Grazie, obgleich die Gesichtsbildungen nicht eigentlich schön zu nennen sind.

§. 18. Die künstlerische Thätigkeit der Brüder van Eyck war von sehr bedeutendem Einflusse, wie sich aus den zahlreichen Bildern ihrer Schüler und Nachfolger, die in Flandern und in auswärtigen Sammlungen (im Berliner Museum, im Besitz des Königes von Baiern, inEngland, — hier namentlich in der Sammlung des Herrn Aders zu London) erhalten sind, ergiebt. Im Einzelnen findet sich manches Vorzügliche unter diesen Bildern; die Grösse und Bedeutsamkeit der Meister ist in denselben jedoch nicht wieder erreicht. Die namhaften Schüler und nächsten Nachfolger der van Eycks sind folgende: [1]

Gerhard van der Meeren (auch Meere, Meer und Meire geschrieben), ein Schüler des Hubert. Seiner vorausgesetzten Beihülfe an dem grossen Altarwerke in der Kirche St. Bavo zu Gent ist bereits gedacht. Sein Hauptwerk befindet sich in derselben Kirche, ein Altarblatt, auf dessen Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf dem einen Seitenbilde Moses [2] [3]

der das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem andern die am Kreuz erhöhte eherne Schlange (beides in symbolischer Beziehung auf Christus) dargestellt ist. Die Zeichnung ist hier, bei langgereckten Figuren, etwas unbeholfen, die Färbung hell und bleich; im Ausdruck jedoch eine eigenthümliche Milde, die besonders in der Gruppe der ohnmächtigen Maria und ihrer Umgebung vorzugsweise gelungen ist.

4. Justus von Gent, ebenfalls ein Schüler des Hubert. Hauptbild: die Kommunion in der Kirche S. Agata zu Urbino. — 5. Ein kleines Gemälde in der Sammlung des Herrn van Huyvetter zu Gent, die Auffindung des heil. Kreuzes und seine Bewährung durch Belebung einer Gestorbenen darstellend. Dies, und andre, von geringerer Tiefe der Auffassung und mehr trockner Behandlung.

6. Hugo van der Goes. Sein Hauptbild befand sich in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz: die Geburt Christi mit den anbetenden Hirten und einer reizenden Gruppe von Engeln, welche über dem Kinde schweben. Auf den Seitenflügeln je zwei männliche und zwei weibliche Heilige, neben denen der Stifter mit seinen Söhnen und die Gemahlin desselben mit den Töchtern, alles lebensgrosse, bedeutungsvolle Gestalten, knieen. — 7. Vier kleine Heiligenbildchen, von sauberer Ausführung, in der Gemäldegallerie des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — 8. Eine Verkündigung unter den Bildern der ehem. Boisserée'schen Sammlung. — 9. Mehrere Gemälde im Berliner Museum, unter denen eine Verkündigung (II. No. 17.), zwei dornengekrönte Christusköpfe u. a., vornehmlich jedoch zwei kleine Bildchen: eine andre Verkündigung (II, No. 24) und eine Figur Johannis d. T., namhaft zu machen sind. Sehr saubere Ausführung in den Nebendingen erscheint, bei ziemlich beschränktem Schönheitsgefühl und einem gewissen kalten Ton in der Farbe, als charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Bilder.

---

§. 18, 6. Im Sommer 1835. sah der Verf. nur noch die beiden Flügelbilder des oben genannten Altarblattes, einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt.

Peter Christophsen. In der Gallerie des Berliner Museums, mit seinem Namen bezeichnet, das Portrait eines jungen Mädchens, welches durch die ebenso schlichte als zierliche Ausführung und durch eigenthümliche Bildung des Gesichtes anzieht. — Ein andres Gemälde, vom J. 1449, im Besitz des Hrn. Oppenheim in Köln: der heil. Eligius, welcher als Goldschmied einem Brautpaar einen Trauring verkauft. 10. 11.

Albert Ouwater von Harlem. Eine Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Köln wird ihm (in Rücksicht auf eine abgekürzte Inschrift) mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben; sie ist im Charakter der Schule, doch von sehr heller Färbung, und mager und steif in der Zeichnung. 12.

Rogier van Brügge wird als einer der bedeutendsten Schüler der van Eyck's gerühmt, doch ist kein geschichtlich beglaubigtes Bild von ihm bekannt. Indess ist bereits die Vermuthung ausgesprochen worden, dass ein Cyklus von vier Gemälden, der bisher seinem Schüler, dem Hans Hemling, zugeschrieben wurde, als eine Arbeit des Rogier zu betrachten sein dürfte, indem diese Bilder in Bezug auf die ihnen inwohnende grössere Klarheit, Wärme, Kraft der Färbung und freiere Behandlung den Eyck'schen Werken näher stehen, dagegen von den sicheren Gemälden Hemling's in einer bestimmteren Angabe der Formen, in schärferer und genauerer Ausbildung des Einzelnen übertroffen werden. Die Darstellungen dieser Bilder sind Scenen des alten Testamentes und stehen in symbolischer Beziehung auf das heil. Abendmahl; vermuthlich bildeten sie die Flügel eines grösseren Altarwerkes, dessen Mittelstück, gemalt oder in Holz geschnitzt, das Abendmahl enthielt. Zwei von diesen Gemälden befinden sich, aus der Bettendorf'schen Sammlung zu Aachen stammend, in der Gallerie des Berliner Museums, die beiden andern, zu den Schätzen der ehem. Boiss. Sammlung gehörig, im Besitz des Königs von Baiern. Das erste der Berliner Bilder stellt die Feier 13. 14.

---

§. 18, 13. Dr. Waagen, in der Allg. Preuss. Staatszeitung vom 1. Juli 1836, S. 746.

des Passahfestes dar: ein stilles, festtägliches Zimmer; eine Familie, reisefertig, die Stäbe in der Hand, um den Tisch gereiht und im Begriffe, das Mahl zu halten; alle Gestalten ernst, in festlicher Haltung und mit dem Ausdrucke innerer Sammlung. — In dem andern Bilde sieht man den Propheten Elias, der, in der Wüste schlafend, von einem Engel geweckt wird, um Speise und Trank zu sich zu nehmen und zu wandern; die Ruhe und Würde in dem Kopfe des Propheten ist trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels sanft und leise; in der Ferne blickt man in eine herbstliche Landschaft hinaus, die ganz vorzüglich gemalt und in grossartig klarer, ruhiger
15. Stimmung gehalten ist. — Von den Münchner Bildern stellt das erste den Abraham an der Spitze seines Haushalts dar und den König Melchisedeck, welcher ihm Brod und Wein darbringt. — Das andre enthält das Wunder des Mannah-Regens, und das Volk der Israeliten, welches die heilige Nahrung aufliest; auch hier, wie oben bei dem Passahfeste, mehr der Ausdruck einer religiösen Feier, als der eines alltäglichen Geschäftes; von vorzüglicher Schönheit ist hier wiederum der landschaftliche Hintergrund.

1. §. 19. Hans Hemling (oder Memling *)), der Schüler des Rogier van Brügge, ist einer der vorzüglichsten Künstler, welche aus der Eyck'schen Schule hervorgegangen sind, derjenige, bei dem sich die Richtung derselben, soweit wir überhaupt aus erhaltenen Werken urtheilen können, am bedeutendsten wiederum in freier, selbständiger Weise ausgebildet hat. Auch über die Lebensverhältnisse dieses Künstlers ist sehr wenig bekannt; nur soviel ist gewiss dass er, von dem Jahre 1479 ab, zu Brügge im St. Johannis-Hospitale viel

---

§. 19. (*Le B. de Keverberg:*) *Ursula, princesse britannique d'après la légende et les peintures d'Hemling. Gand* 1818. — Vergl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe a. m. O.

*) Die Acten des Streites über die obige Namenverschiedenheit sind noch nicht geschlossen; man gestatte uns, einstweilen noch den Namen zu gebrauchen, an den unser Ohr sich gewöhnt hat.

gearbeitet hat, der Ueberlieferung zufolge aus Dankbarkeit, weil er dort als kranker, dürftiger Soldat Aufnahme und Pflege erhalten habe. Früher soll er sich einige Zeit in Italien aufgehalten und in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts in Spanien gearbeitet haben, letzteres, sofern man für einen von den Spaniern hochgerühmten Juan Flamenco (Johann der Flamänder, vergl §. 76, 2.) auf keine andre Persönlichkeit zu rathen weiss. — Hemling fasst in seinen Gemälden die Weise der Eyck'schen Schule in einem eigenthümlich strengen Sinne auf. Die Züge der Gesichter sind bei ihm weniger lieblich, aber ernster, die Gestalten nicht ganz so zierlich schlank, die Bewegungen weniger weich, die Behandlung, wie schon bemerkt, schärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. In der Gruppenanordnung befolgt er eine strenge Symmetrie und beschränkt sich gern auf die nöthigsten Personen; dagegen sucht er das Geschichtliche zu erschöpfen und giebt gern im Hintergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthandlung in kleinerem Maassstabe. Vorzugsweise zeigt sich der ernstere Geist in der Auffassung und Färbung der Landschaften. Wenn diese bei Johann van Eyck im Frühlingslichte schimmern, so ist bei ihm die Reife des Sommers eingetreten: das Grün dunkler, die Matten gleichmässiger gefärbt, die Bäume dichter belaubt, ihre Schatten stärker, die Lichtmassen grösser und ruhiger; in andren Fällen auch sind seine Landschaften mehr in einfarbig hellerem herbstlichem Charakter gehalten. Ueberaus glücklich endlich ist er in solchen Darstellungen, welche den höchsten Glanz des stärksten Lichtes voraussetzen, wie im Sonnenaufgange, oder in strengen, ungewöhnlichen Farbenerscheinungen, bei Visionen u. dergl. 2.

Die vorzüglichste Auswahl Hemling'scher Gemälde findet sich in Brügge, zunächst im Hospital des heil. Johannes. Zwei von den Bildern, welche im Versammlungs- oder Kapitel-Saale des Hospitales aufbewahrt werden, sind mit des Künstlers Namen und der Jahrzahl 1479 versehen. Beide sind Altartafeln mit Seitenflügeln. Das grössere Bild stellt auf der Haupttafel die Vermählung der heil. Katharina dar. In der 3.

Mitte, unter einer Thronhalle, die heil. Jungfrau, auf einem Sessel mit hinten herabhängendem Teppich sitzend; über ihr zwei Engel, welche anmuthsvoll eine Krone über ihrem Haupte halten. Auf der einen Seite knieet die heil. Katharina, der das schöne Christkind den Verlobungsring an den Finger steckt; hinter ihr ein Engel von höchstem Liebreiz, auf der Orgel spielend; noch weiter zurück Johannes der Täufer, ein Lamm an seiner Seite. Auf der andren Seite knieet die heil. Barbara, in einem Buche lesend; hinter ihr ein andrer Engel, welcher der Maria ein Buch entgegenhält, und noch tiefer im Bilde Johannes der Evangelist von hoher Schönheit, tief und mild im Charakter. Durch die Bogenhalle sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine reiche Landschaft hinaus, in welcher verschiedene Scenen aus dem Leben der beiden Johannes dargestellt sind. Die rechte Seitentafel enthält die Enthauptung Johannis des Täufers und weiter hinaus eine Halle und einen Blick in die Landschaft, wiederum mit Vorgängen aus dem Leben des Heiligen. Auf der linken Seitentafel ist Johannes der Evangelist auf der Insel Patmos dargestellt, im Begriffe, in ein Buch zu schreiben, aufmerksam nach oben schauend, wo ihm die Vision der Apokalypse erscheint: der Herr auf dem Throne, in einer Glorie glänzenden Lichtes, vom Regenbogen umgeben; in einem weiteren Kreise die Schaar der Aeltesten in weissen Kleidern, ernsten Blickes, Harfen in den Händen; gegenüber, unter Flammen und mystischen Gestalten das vielköpfige Thier; unten die Landschaft, in deren Felsen sich einzelne Gruppen fliehender Menschen verbergen; dann die vier gewaltigen Reiter, leicht und kühn ansprengend; endlich das Meer mit seiner tiefgrünen kristallhellen Flut, in welcher sich Regenbogen und himmlischer Glanz, die mystischen Gestalten und die Uferbilder widerspiegeln und so die mannichfaltigen Darstellungen zu einem Ganzen vereinigen. Auf den Aussenseiten der Flügel sind zwei männliche und zwei weibliche Heilige und vor ihnen, knieend, Männer und Frauen in geistlicher Tracht. Das Ganze ist ein Werk von wunderbarer, tief ergreifender Poesie, höchst vollendet

in Hinsicht auf Zeichnung und malerische Behandlung und von vorzüglichster Erhaltung; es ist das schönste grössere Gemälde, welches man von Hemling kennt. — Das andre Gemälde ist 4. kleiner. Es stellt auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige dar, auf dem einen Seitenflügel die Geburt Christi mit anbetenden Engeln, auf dem andern die Darstellung im Tempel mit vorzüglich schönen Gestalten; auf den Aussenseiten Johannes d. T. und die heil. Veronica. — Bei einem dritten, in demselben Saale befindlichen Gemälde, dem Bildniss einer Sibylle, wird die Richtigkeit der Benennung als Werk Hemling's in Zweifel gezogen.

Ausserdem befindet sich in der Kapelle des St. Johannis-Hospitals der berühmte Reliquienkasten der heil. Ursula (*la* 5. *châsse de Ste. Ursule*), ein Schrein von etwa vier Fuss Länge, in den Formen einer zierlich reichen gothischen Kirchen-Architektur, wie die grösseren Reliquienbehälter häufig gefunden werden, gebildet. Sämmtliche Aussenseiten dieses Kastens sind von Hemling mit miniaturähnlich ausgeführten Oelbildchen geschmückt. — Auf beiden Dachseiten finden sich je drei Medaillons, ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere auf den Seiten; in den letzteren musicirende Engel, in den mittleren auf der einen Seite die Krönung der Maria, auf der anderen Seite die Verklärung der heil. Ursula mit ihren Gefährtinnen und zwei bischöflichen Gestalten. — Auf den Giebelseiten ist vorn die heil. Jungfrau mit dem Kinde, zwei Spitalschwestern vor ihr knieend, hinten die heil. Ursula mit dem Pfeil, dem Zeichen ihres Martyrthums, und die Jungfrauen, die sie unter ihrem ausgebreiteten Mantel in Schutz nimmt, dargestellt. — An den Langseiten des Kastens ist in sechs etwas grösseren Feldern, von gothischen Arkaden eingefasst, die Geschichte der heil. Ursula gemalt. Es ist die Legende, wie die Heilige, eine Königstochter aus England, mit einer unzählbaren Schaar von Genossinnen, mit ihrem frommen Geliebten, und ritterlicher Geleitschaft, auf göttlichen Befehl nach Rom zieht und auf der Heimreise, bei Köln, den Märtyrertod erleidet. Die einzelnen Bilder haben folgenden Inhalt: 1, Landung bei Köln,

zu Anfang der Reise. Ursula im fürstlichen Purpur steigt aus dem Nachen ans Land; Perlen schmücken die Flechten ihres Haares, eine Jungfrau zu ihrer Seite trägt ein Kästchen mit Geschmeide. Freundlich, in frommer Bescheidenheit, neigt sie sich gegen die sie empfangenden Jungfrauen. Die Ansicht von Köln ist der Lokalität gemäss, so dass man die Hauptgebäude deutlich erkennt. — 2, Landung bei Basel. Die Fürstin mit einem Theil ihres Gefolges ist schon gelandet und geht auf die alterthümliche Stadt zu; zwei andre Schiffe nähern sich der Landungsstelle. Im Hintergrunde sieht man die Alpen; hier ist die jungfräuliche Schaar bereits auf dem Landwege begriffen. — 3, Ankunft in Rom. Cyriacus, der Papst, empfängt die Führerin, der von den Bergen her die Ihrigen folgen; ritterliche Jünglinge in ihrer Gesellschaft, Conan, der Geliebte der heil. Ursula, an ihrer Spitze. Man sieht die Kirche geöffnet, in welcher Einige getauft werden, Andre die Beichte ablegen. — 4, Zweite Landung bei Basel. Im Hintergrnnde, aus den Thoren der Stadt, schreitet die Fürstin mit ihren Gefährten dem Strome zu. Im Vorgrunde ist die Einschiffung bereits geschehen; in dem einen grösseren Nachen sitzen der Pabst zwischen zwei Kardinälen und die heil. Ursula zwischen zwei Jungfrauen in heiligen Gesprächen. — 5, Beginn der Martern. Das Lager des den Christen feindlichen Kaisers Maximin am Ufer des Rheines, zwei Schiffe legen an. Wilde Horden mit Schwertern, Keulen und Bogen umgeben die Nachen; die Jünglinge erliegen am Ufer den Waffen der Feinde. In ruhiger Ergebung, mit frommen Gesängen beschäftigt, erwartet ein Theil der Jungfrauen in den Schiffen die Pfeile; einige und ihre priesterlichen Begleiter selbst sind bereits getroffen. — 6, Tod der heil. Ursula. Sie und zwei Jungfrauen im Zelte des Imperators. Einer der Söldlinge hat bereits den Pfeil auf sie gerichtet, in heiterer Ergebung erwartet sie den Tod. Theilnehmend blicken einige der Umstehenden, andre in roher Gleichgültigkeit auf den Vorgang. — Es gehören diese kleinen Gemälde zu den allervorzüglichsten Leistungen der flandrischen Schule. Bei der Kleinheit der Figuren ist die Zeich-

nung viel schöner als bei den grösseren dieses Meisters; nichts ist mager oder steif und eckig; die Bewegungen sind frei, die Ausführung und der Ton der Farbe bei aller Zartheit doch sehr kräftig; der Ausdruck in den einzelnen Köpfchen von der höchsten Vollendung.

Von gleicher Vortrefflichkeit ist eine andre Reihenfolge kleiner Gemälde, welche sich in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befinden. Sie enthalten auf zwei länglichen Tafeln zehn Darstellungen aus dem Leben des heil. Bertin und dienten einst zur Bedeckung des prachtvollen Reliquienkastens dieses Heiligen, der in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer aufbewahrt wurde. Die liebliche Scene der Geburt des Heiligen, seine Einkleidung als Mönch, die mannigfachen Zusammenkünfte frommer Männer sind mit lebendigstem Gefühle vorgeführt, und wie in den Bildern der heil. Ursula mehr die heilige Begeisterung eines bewegten Lebens hervortritt, so erblickt man hier mehr das ruhige Walten eines Auserwählten Gottes. — Höchst merkwürdig ist endlich noch ein ähnliches Gemälde von länglichem Format, zu München, unter den Bildern der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung befindlich. Es stellt die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi und der Maria dar (die sieben Freuden und die sieben Schmerzen der Maria), hier aber nicht in einzelnen gesonderten Feldern, sondern, als ein grosses Ganze in landschaftlicher Verbindung, mit einer unendlichen Fülle von Zwischenhandlungen, eine ganze Welt voll Leben, Lust und Schmerz, und wiederum in einer wunderbaren Anmuth und Liebenswürdigkeit ausgeführt.

6.

7.

In der Akademie von Brügge werden zwei Altarblätter von Hemling aufbewahrt. Das eine stellt auf dem Mittelbilde die Taufe Christi dar, im Hintergrunde andre Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers; auf den inneren Seiten der Flügelbilder zwei Heilige und vor ihnen die Familie des Stifters knieend; auf den äusseren Seiten derselben die heil. Jungfrau mit dem Kinde und vor ihr eine knieende Frau mit ihrer Tochter von der heil. Magdalena empfohlen. Das

8.

Ganze ist ein vorzüglich schönes Werk und durch einen besonderen Liebreiz in allen Köpfen ausgezeichnet. — Minder
9. bedeutend ist das andre Bild, welches mit der Jahrzahl 1484 versehen ist. In der Mitte der heil. Christoph mit dem Christkinde auf den Schultern, wie er durch den dunklen Strom schreitet, während im Hintergrunde das Morgenroth emporzieht; weiter vorn die Heiligen Benedict und Aegidius; auf den Flügelbildern andre Heilige und die Familie des Stifters. — Ausserdem befinden sich in Brügge noch von namhaften
10. Arbeiten Hemlings: in der St. Salvatorskirche (in einer verschlossenen Kapelle rechts) ein kleines Altarwerk, das Martyrthum des heil. Hippolyt, der von vier Pferden zerrissen wird, vorstellend; — im Versammlungssaale des Hospitals St.
11. Julien ein Diptychon vom J. 1487, auf dessen einem Täfelchen die heil. Jungfrau mit dem Kinde, auf dem andern der
12. Besteller gemalt ist. — Die Peterskirche zu Löwen enthält von Hemling, in einer Kapelle des Chores, ein aus mehreren Tafeln bestehendes Altarwerk: die Marter des heil. Erasmus, ähnlich dem Bilde in der Salvatorskirche zu Brügge, Heilige auf den Flügeln und darüber das Abendmahl, in einfach symmetrischer Anordnung und von äusserst zarter Ausführung.

Unter den Gemälden, welche im Berliner Museum mit dem Namen des Hemling (dort Memling) bezeichnet werden, ist, ausser den schon oben (§. 18, 14.) genannten, vornehm-
13. lich ein aus drei Tafeln bestehendes Altargemälde anzuführen: In der Mitte die Geburt Christi mit dem knieenden Stifter des Bildes und sehr lieblichen Engeln, die zum Theil neben dem Kinde knieen, zum Theil über dem Dach der Hütte schweben; auf der einen Seite die Verkündigung des Herrn an den Herrscher des Abendlandes (August mit der tiburtinischen Sibylle und der Vision der Maria); auf der andern die Verkündigung an die Herrscher des Morgenlandes (die drei Könige auf ihrer Bergeswacht und das Kind, welches ihnen in Strahlen erscheint), letzteres ein Bild von eigenthümlich grossartiger Anordnung und vorzüglichster Charakteristik in

den Köpfen. — Unter den Gemälden der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung sind noch zu nennen: ein dem Johann van Eyck zugeschriebenes Altargemälde, welches auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige, auf dem einen Flügel die Verkündigung, auf dem andern die Darstellung im Tempel enthält: dem vorgenannten Bilde in Berlin durchaus verwandt, mit leuchtendster Pracht in den Farben und mit höchst lebenvollen Köpfen, deren einer (der des stehenden Königs auf dem Mittelbilde) das Portrait des Herzog Karl des Kühnen von Burgund ist; — sodann: eine zweite Anbetung der Könige, auf den Seitenbildern der heil. Johannes der Täufer und der heil. Christoph, den Strom durchwatend; letzteres eine höchst bedeutsame Gestalt, das Christkind auf seiner Schulter voll hoher göttlicher Anmuth, und namentlich der Lichteffekt in der Landschaft dieses Bildes, der Glanz der aufgehenden Sonne, der in das Dunkel der Uferfelsen des Vorgrundes hereinleuchtet, von wunderbarer Wirkung; — endlich ein Christuskopf, in der Anordnung dem des Eyck'schen Bildes zu Berlin (§. 17, 2.) sehr ähnlich, zwar von geringerer Reinheit der Formenbildung, aber ungleich bedeutender im Ausdrucke göttlicher Kraft und Milde; in der Ausführung aufs Höchste vollendet.

14.

15.

16.

Auch hat man einige vorzügliche Bildnisse von Hemling's Hand. Zwei derselben befinden sich in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. Das eine stellt eine junge Dame, das andre einen Mann im mittleren Alter dar; letzterer gilt für Hemling's eignes Portrait. — Ein drittes Bildniss, in der Sammlung des Hrn. Aders zu London, welches einen jungen, etwas kränklich aussehenden Mann in der Kleidung des Johannesspitales zu Brügge vorstellt und mit der Jahrzahl 1462 versehen ist, gilt ebenfalls für das eigne Portrait des Künstlers. In derselben Sammlung sind noch einige ausgezeichnete Gemälde, welche Hemling's Namen führen.

17.

18.

Mannigfach endlich hat man in den Miniaturmalereien Eyck'schen Styles, deren sehr vorzügliche an verschiedenen Orten vorkommen, die Hand Hemling's erkennen wollen; doch ist unter diesen Arbeiten nur ein Werk historisch beglaubigt.

19. Dies ist ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig befindlich, dessen Text auf die mannigfachste Weise mit Randverzierungen geschmückt und durch grössere bildliche Darstellungen, meist heiligen Inhalts, unterbrochen ist. Der Reichthum dieser Darstellungen, die Grossartigkeit des Styles und die Feinheit der Ausführung geben diesem Werke den ersten Rang unter ähnlichen bekannten Handschriften.

20. Hemling arbeitete dasselbe mit der Beihülfe zweier Schüler, des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent.

§. 20. Der eigenthümlichen Darstellungsweise des Hemling nahe verwandt sind die Gemälde eines andern Künst-

1. lers vom Jahre 1468, des Dierick Stuerbout von Harlem (Dirck van Harlem). Es sind zwei grosse Bilder, in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, früher im Rathhause zu Löwen befindlich. Auf dem einen ist, einer Sage zufolge, Kaiser Otto dargestellt, der einen seiner Hofleute auf die falsche Anklage seiner Gemahlin, der Kaiserin, enthaupten lässt; auf der andern die Gemahlin des Hingerichteten, die den Kaiser durch die Feuerprobe von des letzteren Unschuld überzeugt. Sie unterscheiden sich von den Werken des Hemling (dem sie früher beigemessen wurden) trotz des sprechenden Ausdruckes, durch geringere Feinheit in der Auffassung und geringere Tiefe der Charaktere; sie haben in den Umrissen und in der Beleuchtung eine eigenthümliche Schärfe und zugleich auffallend lange Verhältnisse der Figuren. —

2. Ein vorzügliches, der Eyck'schen Schule angehöriges Gemälde ist eine Anbetung der Könige in der Münchner Gallerie (von C. Hess gestochen): auf der einen Seite unter alterthümlichen Architekturen, Maria mit dem Kinde und Joseph; auf der andern die Könige, die beiden älteren hintereinander knieend, der jüngere im Begriff zu knieen, und mehrere Personen des Gefolges. Hier ist eine eigene Würde in den Figuren, viel Natur und Milde in den Köpfen. Man schreibt es dem Johann van Eyck, auch wohl dem Hemling

---

§. 19, 19. Schorn, im Tüb. Kunstblatt, 1823, No. 14.

zu, doch widerspricht dem die weichere, minder sichere Behandlungsweise. — Auf einer andern, diesem Bilde durchaus [3] verwandten, Anbetung der Könige, im Besitz des Hrn. Aders zu London, findet sich das Monogramm A. W., — vermuthlich die Chiffre des unbekannten Meisters. —

Zu den spätesten Nachfolgern der Eyck'schen Schule gehören: Rogier van der Weyde aus Brüssel, um den Be- [4] ginn des sechzehnten Jahrhunderts blühend. Das Hauptgemälde dieses Künstlers befindet sich in der Gallerie des Berliner Museums, eine grosse Kreuzabnahme auf Goldgrund; es enthält einzelne schöne, charaktervolle Köpfe und ist in der Zeichnung des Nackten tüchtig, in den Bewegungen jedoch schon sehr manierirt. — Sodann: Anton Claessens der äl- [5] tere (mit einem jüngeren Künstler desselben Namens, der der niederländischen Schule um 1550 angehört, nicht zu verwechseln). Von ihm sind zwei Gemälde in der Akademie von Brügge, früher im dortigen Stadthause befindlich, vorhanden; sie stellen das Urtheil des Cambyses dar, der auf dem einen Bilde einen ungerechten Richter ergreifen, auf dem andern ihm die Haut abziehen lässt, beides figurenreiche Compositionen. Sie sind kräftig in der Farbe und von richtiger Zeichnung, doch fehlt ihnen in Farbe und Behandlungsweise das eigentliche Leben. —

Noch ist endlich eines sehr eigenthümlichen niederländischen Künstlers zu gedenken, dessen Blüthe in die zweite Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts fällt und der sich, wie es scheint, ganz unabhängig von seinen Zeitgenossen gebildet hat, — des Hieronymus Bosch. Seine Darstellungen sind [6] aus einer höchst abenteuerlichen, ein wenig verbrannten Phantasie hervorgegangen; es sind vollkommene Traumgebilde, die er jedoch mit einer merkwürdigen Farbenglut zu gestalten wusste. Im Berliner Museum findet sich von ihm eine Darstellung der Hölle, darin die armen Seelen von grausigen, schlangenartig bunten Ungeheuern aufs Unerhörteste gepeinigt werden. Es ist ein wahrhaftes Küchenstück der Hölle. Bei allem Tollen aber muss man über die Erfindsamkeit des

Künstlers in der Produktion der fabelhaftesten Creaturen erstaunen; Humor ist freilich kaum darin. Bosch scheint, wie noch manche andre seiner Zeitgenossen, den grössten Theil seines Lebens in Spanien zugebracht zu haben, wo seine Gemälde sehr gesucht und mannigfach nachgeahmt wurden. Es ist uns überliefert, dass eins seiner dämonischen Graunbilder in der Zelle, darin König Philipp II. von Spanien starb, den letzten Blicken des Tyrannen gegenüber gestanden habe.

B. Deutsche Schulen.

1. §. 21. Die bedeutsame Thätigkeit der flandrischen Schule musste mannigfach auch über die Grenzen der Heimath hinaus wirken und zur Nachfolge anreizen. Die Entwickelung der deutschen Malerei im funfzehnten Jahrhundert scheint nicht ohne bedeutende Einflüsse jener Schule vor sich gegangen zu sein; wir finden wenigstens bei der Mehrzahl namhafter Leistungen gewisse Motive, welche hierauf mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit zurückdeuten.

2. Zunächst in der Schule von Köln. Hier tritt uns in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts ein vorzüglicher Künstler entgegen, welcher, bei mannigfachen Anklängen an die ältere Kölner Schule, doch zugleich ein bewusstes Eingehen auf Eyck'sche Vorbilder verräth. Der Name dieses Künstlers ist unbekannt; man hat ihm früher, obwohl ohne zureichenden Grund, den Namen eines gleichzeitigen Goldschmiedes und Kupferstechers, des Israel von Mecheln oder Meckenen zuertheilt. Sein Hauptwerk ist eine 3. acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion, im Besitze des Herrn Lyversberg in Köln, und als den Meister dieses Werkes pflegt man ihn gegenwärtig zu bezeichnen. Seine Bilder haben in der Regel noch einen goldenen Grund und schliessen sich in dieser Hinsicht, sowie in der Art der Färbung, die lebhaft, kräftig und klar ist, noch an die alte Schule an; aber sie sind zugleich bereits in Oel gemalt, und auch

---

§. 21, 2 ff. Passavant: Kunstreise etc. S. 416.

die Behandlungsweise, die Stellung und Anordnung sind insgemein der Art und Weise der Eyck'schen Schule entnommen. Im Uebrigen erscheint der Meister als ein tüchtiger, verständiger, auch gemüthvoller Mann, der mit grösstem Ernst in das Leben einzugehen bemüht ist und nicht ohne Liebe und Sorgfalt, zumeist zwar ohne eigentliche innere Begeisterung ausführt; seine Zeichnung ist im Ganzen scharf und geschnitten, sein Bestreben nach Charakteristik artet bei der Darstellung niederer Charaktere, wie bei den Verfolgern Christi, leicht in Uebertreibung aus. — Ausser der genannten vorzüglichen Darstellung der Passion findet sich noch eine namhafte Anzahl von Gemälden, welche derselben Hand angehören. Die bedeutendsten der in Köln vorhandenen sind: eine Abnahme vom Kreuz vom Jahre 1488 im städtischen [4] Museum, minder kräftig als die Passion und wohl aus der spätesten Zeit des Meisters; die Flügelbilder sind von einem Schüler oder Nachfolger hinzugefügt; — zwei vorzügliche [5] Bilder im Besitz des Herrn Zanoli; — die Glasmalereien und [6] Wandmalereien der Kapelle Hardenrath in St. Maria am Kapitol vom J. 1466, erstere jedoch beschädigt und letztere sehr übermalt. (Das ebendort befindliche Wandgemälde einer Kreuzigung gehört einer späteren Zeit an). — Ausserdem treffliche Altar- [7] blätter in den Kirchen von Linz und Sinzig; eine bedeutende Anzahl zu München unter den Gemälden der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung, hier namentlich ein Altarblatt mit [8] eigenthümlich würdigen Gestalten, die Apostel (Johannes den Täufer an der Stelle des Judas) darstellend; mehrere in der Moritzkapelle zu Nürnberg; ein zierliches Bild mit weiblichen [9] Heiligen im Berliner Museum u. s. w. [10]

Die Einwirkung dieses Künstlers auf seine Umgebungen [11] war sehr bedeutend, wie sich aus den verschiedenen Gemälden seiner Schüler oder Nachfolger, die in Köln und der dortigen Gegend, in der Boisserée'schen Sammlung und dem Berliner Museum vorhanden sind, ergiebt. Unter den Bildern des Berliner Museums sind vornehmlich zwei Tafeln, die eine [12] mit männlichen, die andre mit weiblichen Heiligen, hervorzu-

heben, welche sich durch die Würde der Gestalten und die edle Gewandung eben so sehr, wie durch die ausdrucksvollen, kräftig gemalten Köpfe vortheilhaft auszeichnen.

In späterer Zeit, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigen sich in der Kölnischen Malerei mannigfache, barock phantastische Ausartungen.

§. *22.* Gleichzeitig mit dem Meister der Lyversberg'schen Passion blühten im oberen Deutschland mehrere namhafte Künstler, bei denen ebenso ein Einfluss der Eyck'schen Schule sichtbar zu werden scheint. Unter diesen ist zuerst
1. Friedrich Herlin von Nördlingen anzuführen, von dem im Bürgerbuch dieser Stadt, im J. 1467, ausdrücklich berichtet wird, dass er mit „niederländischer Arbeit" umzugehen wisse. Die von ihm in Nördlingen vorhandenen Gemälde, namentlich ein Altarblatt in der Georgskirche vom J. 1462 mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes und vier heiliger Personen, und ein andres vom J. 1488 in der Hauptkirche des Ortes, Maria mit dem Kinde und Heilige zu ihren Seiten, tragen das entschiedene Gepräge der Eyck'schen Schule. Auch ist dem Friedrich
3. Herlin das vorzüglich schöne grosse Altargemälde im Chore des Domes von Meissen, welches die Anbetung der Könige vorstellt und leider in einzelnen Partieen auf eine schmachvolle Weise übermalt ist, zugeschrieben worden. In der That zeigt dasselbe die auffallendste Verwandschaft mit den Werken der van Eyck, in der Gesammtauffassung sowohl, als vornehmlich im Nackten; nur ist zu bemerken, dass letzteres nicht ganz so fein behandelt ist, dass es den Stoffen der Kleidung ebenfalls an jener feineren Charakterisirung fehlt, welche wenigstens die Werke des Johann van Eyck auszeichnet, und dass der Faltenwurf dagegen grossartiger, mehr nach der Art des Hubert, gezeichnet ist.

§. 23. Bedeutender ist Martin Schön (eigentlich
1. Schöngauer) von Colmar, der zugleich unter den früheren

---

§. 22, 1. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 332. — Tüb. Kunstblatt, 1820, No. 17.

§. 22, 3. Hirt: Kunstbemerkungen etc. S. 21 ff.

Kupferstechern eine vorzügliche Stelle einnimmt. In seinen Kupferstichen lässt sich mehrfach eine Nachahmung von Motiven der Eyck'schen Schule, zugleich jedoch eine sehr eigenthümliche Ausbildung erkennen. In den Werken, welche ihm in den Gallerieen von Nürnberg, Schleissheim und Wien zugeschrieben werden, erkennt man einen tüchtigen ernsten Meister, welcher das Leben in ähnlicher Richtung auffasst, wie die Niederländer, in der Behandlungsweise jedoch nicht durchaus mit ihnen übereinstimmt; seine Farbe im Allgemeinen ist nicht von kräftigem Tone, sein Faltenwurf würdig gezeichnet, aber nicht mit Nachahmung des besonderen Stoffes ausgeführt, seine Carnation meist sehr weich. Eigenthümlich ist ihm der Ausdruck einer ernsten Milde und Frömmigkeit, welche auf dem Boden eines mit sich und der Welt versöhnten Gemüthes beruht; es ist darin keine befangene Devotion, keine phantastische Schwärmerei ausgesprochen, sondern das Gleichmaass einer edlen männlichen Seele. Daher zeigt sich denn in seinen Gestalten nicht selten eine ruhige Würde, in den Köpfen derselben der Anklang einer vollendeten gereiften Schönheit, wie er fast nirgend in der älteren deutschen Kunst wahrgenommen wird. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg sind von ihm sechs 2. Gemälde mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria und ausserdem eine heil. Barbara, Bilder, in denen vornehmlich das Gemüthliche eines schlichten Familienlebens auf anziehende Weise dargestellt ist. Unter den Gemälden der 3. Schleissheimer Gallerie ist besonders ein aus zwei Tafeln bestehendes Werk hervorzuheben; es stellt die h. Jungfrau als Mutter der Gnaden dar, indem sie eine Schaar Andächtiger vor dem Zorne der himmlischen Heerschaaren beschützt. — Ungleich wichtiger jedoch als die ebengenannten, sind die Gemälde, welche sich von Martin Schön in Colmar erhalten haben. „Unter diesen ist die Maria im Rosenhag, ein grosses 4. Blatt, welches hinter dem Hochaltar der Colmarer Münster-

---

§. 23, 4. 5. Mittheilung meines Freundes C. Grüneisen zu Stuttgart, aus seiner Schrift über N. Manuel (vergl. §. 35, 21. Anm.)

kirche aufgestellt ist, das bedeutendste sowohl hinsichtlich des Umfangs und der Composition als der guten Erhaltung. Die heilige Mutter sitzt in einer blühenden Rosenumhegung, worin Vögel nisten, den Jesusknaben im Schoosse; zwei Engel schweben zu ihren Häupten, eine Krone haltend. Das Bild, dessen Figuren beinahe überlebensgross sind, ist auf Goldgrund gemalt, wie fast Alles, was dem M. Schön mit einiger Sicherheit zuzuschreiben ist. Der Kopf der Jungfrau ist minder schön als die der Engel und andrer Madonnen, die sich auf
5. einigen Bildern der Bibliothek zu Colmar, z. B. auf einer Verkündigung und einer Anbetung des Kindes vorfinden. Die Ausführung ist mit grosser Liebe bis ins Einzelnste geschehen; die Zeichnung vollkommener in den Köpfen als in den Gliedmassen, welche noch mager und steif erscheinen; das Colorit leicht und heiter, auch die Schatten hell, und die Farben so in einander vertrieben, dass kein Pinselstrich erkenn-
6. bar ist." — In der k. k. Gallerie zu Wien ist eine treffliche Kreuzigung Christi von M. Schön vornehmlich bemerkens-
7. werth. — In der Gemäldesammlung des Herrn Aders zu London befindet sich ein Gemälde der Ausstellung Christi vor dem Volke, eine reiche Composition, voll sprechender Köpfe, das Antlitz Christi voll hoher Schönheit und Milde, in den Köpfen der Widersacher jedoch viel Karikatur; die Zeichnung des Nackten ist mager; die Färbung ohne Tiefe im Ton, von dünnem Auftrag, aber sehr geistreicher Pinselführung. Dies Gemälde entspricht insbesondere den Kupferstichen des M.
8. Schön, wo wir, wie z. B. in dem grossen Kupferstiche der Kreuztragung, ebenso der hohen Milde des Erlösers seltsam karikirte, phantastische Gestalten unter den Peinigern gegenübergestellt sehen. In andern Stichen tritt dies ebengenannte phantastische Element noch entschiedener hervor, wie z. B. in einer Versuchung des heil. Antonius, wo der Heilige von verwunderlichen Dämonen in die Lüfte emporgeführt wird.

9. Das Portrait des Meisters, von seinem Schüler Hans

---

§. 23, 7. Passavant: Kunstreise etc. S. 97.

Largkmaier im J. 1483 gemalt, in der Gallerie zu Schleissheim befindlich, zeigt ein schlicht bürgerliches Gesicht mit ernstem mildem Ausdrucke. Die Malerei ist trefflich und warm, nur noch mit etwas strengen Umrissen.

In einer gewissen Verwandtschaft zu Martin Schön steht ferner sein etwas jüngerer Zeitgenoss, Hans Holbein der ältere, von Augsburg, dessen Blüthe um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt. Die Bilder dieses Künstlers sind zwar im Ganzen noch mehr handwerksmässig gemacht und zeigen scharfe eckige Formen; doch gewahrt man in ihnen das Ringen eines lebendigen kräftigen Geistes und zuweilen den Ausdruck einer eigenthümlichen Würde, in einzelnen, vornehmlich weiblichen Köpfen eine erfreuliche Anmuth und überraschende Zartheit und Vollendung der Technik. Zugleich aber ist eben jenes phantastische Element, dessen wir bei einigen Darstellungen des M. Schön gedachten, auch bei ihm und zwar in erhöhtem Maasse ersichtlich, eine Neigung zu gewaltsamer und übertriebener Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher (in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen) auf eigenthümliche Weise heraustritt. Er stellt das Böse nicht, wie es wohl auch in deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigentlich hässlicher und ekelhaft gemeiner Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkührlichen dämonischen Leidenschaft gestachelt und durch dieselbe zu seltsam disharmonischen Formen ausgeprägt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfach Gestalten, welche den Productionen unserer neueren romantischen Poesie als Vorbild gedient zu haben scheinen; besonders häufig kehrt bei ihm unter den Widersachern ein blasser Mann mit scharfgekniffener italienischer Physiognomie, in grünem Jagdkleide und eine Hahnenfeder auf dem Hute, wieder. — Bilder dieser Art sind nicht selten. Die Gemäldesammlung auf der Burg zu Nürnberg und die der dortigen Moritzkapelle, die öffentliche Gallerie von Augsburg, das Städel'sche Institut zu Frankfurt am Main besitzen deren eine bedeutende Anzahl; die reichste Folge sieht man

10.

11.

12. in der Gallerie von Schleissheim: 20 Gemälde, von denen 17, das Leben und Leiden Christi darstellend, aus dem Kloster Kaiserheim herstammen und urkundlicher Nachricht zufolge im J. 1502 gestiftet worden sind. — Wo jene Gestalten der Widersacher nicht anzubringen waren, da tritt die obenerwähnte Richtung auf Anmuth und Zartheit in grösserer Freiheit wieder hervor. So namentlich in zwei trefflichen,
13. grau in grau gemalten Tafeln der ständischen Gallerie zu Prag, die mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. Es sind Flügelbilder, aussen und innen mit heiligen Gestalten und Begebenheiten der Legende bemalt und mit sehr vorzüg-
14. lichen Köpfen. So in dem kleinen Bildchen der Madonna, auf gothischem Throne vom Jahre 1499, das ihm in der Moritzkapelle zu Nürnberg zugeschrieben wird. So vornehm-
15. lich in zwei Bildern der Münchner Gallerie, die heil. Elisabeth und die heil. Barbara darstellend, deren Köpfe in einer ungemein liebenswürdigen Naivetät und Weichheit ausgeführt sind.

1. §. 24. Auch in Westphalen lassen sich in der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts überwiegend niederländische Einflüsse erkennen; zunächst in merkwürdigstem Contrast gegen die ältere Schule des Landes, indem an die Stelle des milden Adels und der anmuthvollen Ruhe ein wildes, bis zur Rohheit und Karikatur übertriebenes Streben und eine unruhige Ueberfüllung des Raumes tritt, letzteres vornehmlich durch Anhäufung verschiedener Scenen einer Begebenheit im gleichen Raume. Neben den Nachahmungen Eyck'scher Schule findet man hier zugleich Nachahmungen oberdeutscher Meister, z. B. des Martin Schön.

2. Zu schönerer Eigenthümlichkeit entwickelte sich unter den westphälischen Künstlern dieser Zeit ein Meister von Soest, Jarenus genannt. Das Berliner Museum besitzt von ihm

---

§. 24. Der Verf. verdankt die Notizen über westphälische Kunstwerke grösseren Theils der gütigen Mittheilung des Hrn. Premierlieutenants Becker zu Münster.

mehrere bedeutende Tafeln (auf Goldgrund), die zusammen ein grosses Altarwerk ausmachen. Das Mittelbild stellt verschiedene Scenen aus der Passion Christi dar, ein grosses buntes Bild, auch hier die verschiedenen Gruppen noch wirr durcheinander, seltsam hastige, dürre und scharfgezeichnete Figuren, im Einzelnen jedoch charaktervolle, auch anmuthige Köpfe. Der rechte Flügel enthält in vier Abtheilungen die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die Ausgiessung des heil. Geistes, das jüngste Gericht, und ist, da die Gruppen sich auf solche Weise genügend sondern, schon klarer und überschaulicher. Der linke Flügel besteht ebenfalls aus vier Abtheilungen: die Verkündigung, die Gebnrt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel; hier sind, besonders in den beiden ersten Abtheilungen, die Gruppen noch besser geordnet und namentlich die Madonnen einfach und anmuthig gezeichnet, schöne deutsche Köpfe mit schlicht herabhängendem blondem Haar. — Ein andres kleines Bild dieses Künstlers, mit seinem Namen bezeichnet, befindet sich im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England; es stellt den Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, dar und ist von trefflicher Ausführung. 3.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigt sich in Westphalen eine strengere Nachahmung der Eyck'schen Auffassungsweise, und es finden sich Werke, die den vorzüglicheren Bildern der Eyck'schen Schule an die Seite zu stellen sind. Dahin gehört eine Madonna, auf einem halben Monde stehend, ein knieender Karthäusermönch zu ihren Füssen, in der Art des Hugo van der Goes; das Bild stammt aus der Karthause bei Dülmen und ist gegenwärtig im Besitz des Hrn. Clemens Brentano. — In der katholischen Kirche zu Dortmund ist ein vorzügliches Altarbild dieser Richtung, welches auf der mittleren Tafel die Kreuzigung, auf dem einen Flügel die Anbetung der Könige, auf dem andern die Mütter der Apostel mit diesen als Kindern darstellt; ausserordentlich werthvoll sind hier die Aussenseiten mit sechs beinahe lebensgrossen Heiligen. — Ebenso ist ein Altar in Schwerte mit 4. 5. 6.

Doppelflügeln, dessen Inneres Schnitzwerk enthält, beachtens-
7. werth. Andre werthvolle Bilder sind in Soest und mehreren kleinen Städten der Grafschaft Mark. U. s. w.

1. §. 25. Unabhängiger von den besonderen Eigenthümlichkeiten der niederländischen Malerei und nur im Allgemeinen auf verwandter Entwickelungsstufe stehend, erscheinen die Künstler von Nürnberg, deren Blüthe in den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt. Der Grundzug ihrer Kunst tritt im Ganzen als ein derbes treues Anschliessen an die umgebende Natur hervor, zunächst in einer harten, strengen Weise, im Einzelnen jedoch auch mit einer Hinneigung zu jener edleren Schönheit, welche in den Werken des Martin Schön ersichtlich wird.

2. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Michael Wohlgemuth (geb. 1434, gest. 1519). Bei weitem die Mehrzahl von Wohlgemuth's Werken zeigt zwar einen ziemlich handwerksmässigen Meister, der vornehmlich in den Darstellungen bewegter Handlungen in Härte und Unnatur verfällt, in dessen Bildern jedoch zugleich, wenn sie ruhigere Momente entwickeln, mannigfach Andeutungen jenes Gefühles für Anmuth der Form und Zartheit des Ausdruckes enthalten sind. Interessant ist in diesem Bezuge eine Vergleichung
3. der von ihm in der Schleissheimer Gallerie befindlichen Bilder, welche, von gleichen Dimensionen und auf beiden Seiten bemalt, Scenen aus dem Leben Christi in geschlossener Folge darstellen. Während hier z. B. eine Kreuzabnahme durchaus unter der Würde des Gegenstandes bleibt, so ist im Gegentheil eine Verkündigung Mariä ansprechend und nicht ohne eigenthümliche Schönheit in den Hauptlinien. Dasselbe gilt
4. im Wesentlichen von den Malereien Wohlgemuth's auf der Burg und in der Moritzkapelle zu Nürnberg; ebenso auch
5. von der Reihenfolge derjenigen Gemälde, welche von ihm in einer Kirche zu Chemnitz befindlich sind und die im Herbste 1832 zu Dresden öffentlich ausgestellt waren. — Ungleich bedeu-
6. tender als die genannten Werke ist ein Altargemälde aus der spätesten Zeit des Meisters, vom J. 1511, in der k. k. Galle-

rie des Belvedere zu Wien. Auf dem Mittelbilde stellt es den heil. Hieronymus auf dem Throne und die Donatoren, Mann und Frau, zu dessen Seiten knieend, dar; es ist mit doppelten Flügelthüren versehen, auf denen die Gestalten anderer Heiligen gemalt sind. Das scharfe, geschnittene Wesen, welches in den früheren Werken Wohlgemuth's unangenehm auffällt, ist hier beträchtlich gemildert, das Colorit ist warm und kräftig. In diesem Gemälde erkennt man denjenigen Meister, welchem Albrecht Dürer seine Ausbildung verdankt; ja, Wohlgemuth übertrifft seinen grossen Schüler hier im Ausdrucke milder Naivetät, besonders in den Köpfen einiger weiblichen Heiligen; von vorzüglichstem Werthe jedoch sind die Köpfe der beiden Donatoren.

Andre Nürnberger Meister der Zeit erreichen nicht die bedeutenderen Leistungen Wohlgemuths, stehen jedoch mit seinen Arbeiten von mittlerem Werth ungefähr auf gleicher Stufe. Dahin gehören: Martin Zagel, von dem sich in der k. k. Gallerie zu Wien ein Crucifix mit mehreren Heiligen befindet, ein schlichtes, ehrbares Werk; — Jacob Walch, von dem u. a. ein ähnliches Gemälde im Berliner Museum enthalten ist. U. a. m.

7.

8.

Noch weniger interessant sind die gleichzeitigen Künstler in Baiern. Von Gabriel Mächselkircher von München (um 1470 blühend) befinden sich in der Schleissheimer Gallerie zwei Gemälde von sehr bedeutenden Dimensionen, die Kreuztragung und die Kreuzigung Christi darstellend, die das Gepräge einer barbarischen Wildheit und gesuchter Phantasterei tragen. — Von Ulrich Füterer von Landshut (um 1480) ist ebendaselbst ein grosses Bild der Kreuzigung, sculpturartig zwischen gothischen Architekturen gemalt, ein beträchtlich schwaches Werk. — Etwas bedeutender scheint Hans von Olmdorf, bairischer Hofmaler um 1490. Auf der Burg zu Nürnberg befindet sich von ihm ein beachtenswerthes Gemälde, ein Familienstück, fast Lebensgrösse: eine Mutter mit einem Kindchen, am Fenster sitzend, und neben ihr ein Knabe, der mit Seifenblasen spielt; es ist noch sehr hart und scharf ge-

9.

10.

11.

malt, doch nicht ohne glückliche Auffassung natürlicher Motive.[12] Die Bilder dieses Künstlers in der Schleissheimer Gallerie waren dem Verfasser unzugänglich.

Zweiter Abschnitt.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 26. Das erste Viertel des sechzehnten Jahrhunderts sah die vorzüglichsten Meister der deutschen Kunst erstehen, wie zu derselben Zeit die Meisterwerke der italienischen Malerei geschaffen wurden. Aber es ist ein grosser Unterschied zwischen den Gipfelpunkten deutscher und italienischer Kunst, nicht bloss in Bezug auf die besondere Richtung, auf subjective Absicht und Anlage, sondern vornehmlich auch in Bezug auf die Höhe der Vollendung, auf die befriedigende Lösung der Aufgabe. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollkommen schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. In Deutschland vermochte man es nicht, sich von der hergebrachten, mehr oder minder befangenen Weise der Darstellung gänzlich zu befreien; andre Interessen nahmen hier die Geister in Anspruch, und wo sich in ihren Kunstwerken eine selbständige, berechtigte Eigenthümlichkeit entfaltete, da war es — bis auf die einzelnste Ausnahme — ein andres Element als jenes höchste der Schönheit.

Gleichwohl war den Deutschen die Anlage zur Entwikkelung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt. Wir sahen in jener früheren Entwickelungsperiode der deutschen Kunst, die wir mit dem Namen des germanischen Styles be-

zeichneten, ein vorherrschendes und im Einzelnen (vornehmlich bei den Künstlern von Köln und Westphalen) durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach idealschöner Auffassung; uns traten später (in der flandrischen Schule und bei den gleichstrebenden Künstlern Deutschlands) die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in grösserer oder geringerer Naturwahrheit entgegen, deren Darstellung wiederum durch den Ausdruck einer „schönen Seele" (man verzeihe dies Wort, das gerade hier bezeichnend ist) auf eine höhere Stufe gehoben wurde; — und allerdings sind dies Elemente, welche man bei weiterer Ausbildung der Kunst zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt und vereinigt zu sehen erwarten dürfte. Dass dies nicht geschah, musste durch das Hervortreten eines anderen, störenden Elementes verursacht sein.

Dies ist dasjenige Element, welches man gewöhnlich mit dem Namen des Phantastischen bezeichnet. Es bildet einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker und ich möchte es am liebsten aus der nordischen Natur erklären. Der heitre Himmel des Südens, die klare durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thälern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt, da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angereizt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden. Daher die Mährchen des Nordens, welche Italien und Griechenland nicht kennen und welche auf einer, von den Mährchen des Orients so bedeutend verschiedenen Grundlage beruhen. Daher die wunderlichen Spiele der bildenden Kunst, die wir so häufig in den Ornamenten unsrer mittelalterlichen Bauwerke, in den Randverzierungen unsrer alten Pergamenthandschriften vorfinden. Aber wo die Phantasie ins Maass- und Grenzenlose hinausschweift, wo sie nicht dem gesetzlichen Organismus nachfolgt, welcher den Typus der Naturformen

bildet, wo sie in eigner Willkühr zu herrschen strebt, da ist das Reich der Schönheit gefährdet. Die Träume der Phantasie können sich zum tiefsinnigen Spiele gestalten, sie können sich in einer gemüthlich anziehenden Sphäre bewegen; aber die Phantasie wird erst dann, wenn sie sich dem allein wahrhaften Gesetze der Schönheit unterworfen, wenn die rohe Gewalt dämonischer Mächte gebrochen ist, zum Zeugniss eines edlen, gereinigten, zum Höchsten gerichteten Sinnes.

Dieser Hang zum Phantastischen verleugnet sich schon in den früheren Entwickelungsperioden der nordischen Kunst nicht ganz, wenngleich er freilich zumeist nur in mehr untergeordneten Beziehungen sichtbar wird und in einzelnen seltenen Fällen auch mit den höheren Ansprüchen der Schönheit vereint bleibt. Er äussert sich z. B. bereits in jener übertriebenen Charakteristik, die in dem späteren Werke des Meisters des Kölner Dombildes (§. 11, 17, 18.) hervortritt; in der Hölle des berühmten Danziger Bildes von Johann van Eyck (§. 17, 11.), in jener Darstellung der apokalyptischen Vision Hemling's (§. 19, 3.), in den tollen Productionen des Hieronymus Bosch (§. 20, 6.); vornehmlich jedoch bei den Deutschen der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, bei den Kölnern, bei Martin Schön, dem älteren Holbein, den westphälischen Künstlern u. s. w. — Warum aber trat bei diesen, warum gerade in den letzten Momenten der Entwickelung deutscher Kunst jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor? — Ich glaube, der Grund liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen. Es ist der Geist des Protestantismus, der sich darin ankündigt, der das Licht der Wissenschaft anzündete, auf die Kunst jedoch scheinbar verderblich einwirken musste. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete Gefühl, eine einseitige Berechtigung, er entfesselte den Geist des Menschen und regte den Einzelnen zu selbständiger Forschung, zur Begründung und Verallgemeinerung seiner subjektiven Ansichten auf. Das musste denn im Einzelnen mannigfach seltsame Erfolge zeigen, wie dergleichen in der That weder in den poli-

tischen Verhältnissen, noch in andren Beziehungen des Lebens ausblieben und wie sie ebenso in der Kunst sich zeigten. Wenn der Gedanke in der Produktion des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist schon ein mehr untergeordneter Grad der Vollendung der Form zur Bezeichnung des Gedankens hinreichend; so ist der Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine grössere Willkühr gestattet. Und ganz natürlich ist es, dass unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdies nie ganz aufgegeben, einschlug, dass die alten mährchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und aufhielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungvolles auch von einzelnen grossen Geistern dieser Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgend erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgend aufzulösen. *)

A. Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger.

§. 27. Albrecht Dürer fesselt unter den Meistern, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, vor Allen unsre nähere Aufmerksamkeit. In ihm steigerte sich das vorhandene Kunstvermögen zur eigenthümlichsten und zu einer möglichst gediegenen Vollendung; er ist der Repräsentant der 1.

---

*) Ausser den angegebenen Verhältnissen dürften jedoch auch noch manche Nebenumstände, welche auf die künstlerische Entwickelung der Zeit eingewirkt, zu berücksichtigen sein. Namentlich jene öffentlichen theatralischen Darstellungen biblischer u. a. Begebenheiten in den sogenannten Mysterien, Moralitäten, Processionen, sowie diejenigen mehr possenhaften und satyrischen Inhalts in den Fastnachtspielen. Vergl. Schildener, „bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes", im Museum, 1836, No. 44, S. 351.

§. 27. Ueber Dürer verschiedene Monographieen, die älteste von H. C. Arend: Das Gedächtniss der ehren Albrecht Dürers. Gosslar 1728. — Neuere Schriften: Weisse: A. Dürer und sein Zeitalter,

deutschen Kunst jener Zeit geworden. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, der sich nicht mit der Malerei und den übrigen zeichnenden Künsten allein begnügte, sondern mannigfach auch in das Fach der Sculptur und Architektur hinüberzugreifen ermächtigt war; eine Auffassungsgabe, welche das Leben bis in die feinsten Nüancen seiner Bewegung zu verfolgen wusste; ein lebhaftes Gefühl für das feierlich Erhabene sowohl, wie für die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit; vor Allem aber ein treuer ernster Sinn, verbunden mit dem strengsten Studium (durch die Abfassung verschiedener theoretischer Werke *) bestätigt), — diese Eigenschaften, so scheint es, mussten hinreichend sein, um ihn den ersten Künstlern, welche die Welt kennt, an die Seite zu setzen. Aber wiederum jener allgemeine Hang zum Phantastischen war es, dem auch er nicht zu entsagen vermochte, und der die reine Entwickelung seiner künstlerischen Kraft mannigfach verkümmert hat. Allerdings zwar hat bei ihm diese Richtung auf's Phantastische einzelne wundersame Blüthen getrieben, wie sie in gleicher Bedeutsamkeit uns fast nirgend begegnen, hat sie einzelne Werke (ich möchte dieselben am Liebsten als „Gedichte" bezeichnen) ins Leben gerufen, deren geheimnissvoller Inhalt uns mit unauflöslichem Interesse an sich zieht; blicken wir jedoch auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung. Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv

---

Leipzig 1819. — Reliquien von Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. — J. Heller: das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipzig 1831. (Zweiter Band in 3 Abtheilungen. erster und dritter Band noch nicht erschienen.)

*) Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt etc. 1525. — Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schlosz und flecken, 1527. — Vier bücher von menschlicher Proportion, 1528. — (Von allen verschiedene spätere Ausgaben und Uebersetzungen).

der Bewegung, besonders bei Darstellungen des Nackten, entgegen, auch ist seine Gewandung häufig auf eine seltsame Weise zugeschnitten, welche vielleicht eine besondere Mode seiner Zeit befolgte, doch keinesweges der Entwickelung der Formen des Körpers günstig ist. Bei idealer Gewandung zeichnet er die Falten fast überall in schönen grossen Massen; wiederum jedoch kann er in den Brüchen und Ecken jene wunderliche Manier fast nirgend lassen, welche das Auge verwirrt und den edleren Eindruck der Hauptformen stört. Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andre Gemälde überstrahlt; aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewährt, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt. Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in andrer Weise später in den phantastischen Spielen des Helldunkels, (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Helldunkels, nur um so stärker wirkt. Ja sogar im Ausdruck und in der Bildung des Gesichtes folgt Dürer häufig einer gewissen Manier, welche nicht als die Norm einer idealen Schönheit, nicht immer als getreues Anschliessen an die Formen des gewöhnlichen Lebens (nach Art seiner Vorgänger), sondern wiederum mehr nur als Hang zum Sonderbaren zu erklären ist. Wenn aber bei alledem die Mehrzahl seiner Werke einen würdigen Eindruck auf den Sinn und Geist des Beschauers ausübt, so ist dies eben ein Zeugniss von der eigenthümlichen Grösse seiner künstlerischen Anlagen.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters, zu der wir jetzt übergehen, wird das Gesagte in ein näheres Licht setzen; die chronologische Anordnung derselben wird einzelne interessante Andeutungen über seinen Entwickelungsgang an die Hand geben. Ich werde hiebei vorzüglich seine Gemälde (soviel mir deren wenigstens aus eigner Anschauung bekannt

sind) in's Auge fassen, indem nur aus diesen die Art der Breite und Nachhaltigkeit seines künstlerischen Vermögens erkannt werden kann; aus der grossen Menge seiner Holzschnitte und Kupferstiche ist jedoch ebenfalls das Wichtigste, mit besonderer Rücksicht auf vorhandene Jahrzahlen, auszuheben.

2. Albrecht Dürer war im J. 1471 zu Nürnberg geboren und starb daselbst im J. 1528. Sein Vater war ein Goldschmied. Er lernte das Handwerk der Malerei bei Michael Wohlgemuth und machte als Gesell seine Wanderschaft in den Jahren 1490 — 1494. Im letzteren Jahre liess er sich zu Nürnberg häuslich nieder. — Von eigentlichen Jugendarbei-
3. ten ist wenig Sicheres bekannt. Die Gemäldesammlung des Herrn Campe zu Nürnberg besitzt eine figurenreiche Kreuzigung Christi, welche mit Dürer's Zeichen versehen ist und, wenn die Aechtheit anderweitig zu erweisen wäre, als eins der frühsten Gemälde des Künstlers gelten würde. Sie ist im Wesentlichen noch in der Manier der deutschen Meister, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühten, gemacht und hat, wie man es so häufig sieht, wiederum jene übertriebenen phantastischen Gestalten der Widersacher. Ich fand in dem Bilde jedoch nichts, was an Dürer's spätere Richtung oder auch nur an Wohlgemuth's Schule erinnerte: die Zeichnung bewegt sich in weichen Linien, die Malerei ist pastos aufgetragen. Ueberdies glaubte ich in den Physiognomieen der edleren Köpfe einen gewissen Typus zu erkennen, der mir schon in verschiedenen anderen Gemälden der Zeit begegnet ist, ohne dass ich einen namhaften Meister anzugeben wüsste *). Das Dürer'sche Monogramm ist, wie man mit Deutlichkeit erkennt, jedenfalls über ein älteres Zeichen gemalt. Wir müssen somit dies zweifelhafte Werk unberücksichtigt lassen.

---

*) In den Mittheilungen bei Heller (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, II, 1, S. 222) wird einer Aehnlichkeit mit Israel von Mecheln erwähnt, die indess nur in einem mehr untergeordneten Grade Statt hat. — Ein Umriss nach diesem Gemälde ist in Aufsess' Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1832, S. 290, enthalten.

Sodann befindet sich in der florentinischen Gallerie der 4. Uffizien der Portraitkopf eines alten Mannes, der Dürer's Vater vorstellen und neben seinem Zeichen mit der Jahrzahl 1490 versehen sein soll *). Es ist ein trefflicher Kopf, lebenswahr und voll Charakter, jedoch so hoch aufgehängt, dass ich weder die besonderen Eigenthümlichkeiten der Technik, noch die Jahrzahl mit Deutlichkeit erkennen konnte. Ich muss auch hier die Aechtheit, vornehmlich die der Jahrzahl, dahingestellt sein lassen.

Das älteste mir bekannte unzweifelhafte Gemälde Dürer's 5. ist sein eignes Portrait vom J. 1498, welches sich in der florentinischen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse (in den Uffizien) befindet. Die Anordnung des Bildes ist bekannt. Man sieht den Künstler in halber Figur, vor einem Fenster stehend, die Hände auf einer Brüstung zusammengelegt. Er erscheint in eigenthümlicher Festkleidung: in zierlich gefaltetem, weit ausgeschnittenem Hemde, in weisser, mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar fällt in sorgfältig gedrehten Ringellocken herab. Die Malerei hat hier, bei ziemlicher Schärfe der Zeichnung, noch etwas eigen Breites und Weichliches, besonders in den Lichtern (wie es in späterer Zeit kaum wieder vorkömmt), die Schatten der Carnation sind licht bronzeartig gehalten. Der Ausdruck des Gesichtes ist ehrlich und schlicht, doch nicht ohne ein gewisses naives Wohlgefallen an der eignen Erscheinung (das sich

---

*) Heller a. a. O. S. 162.

§. 27. 4. Dies Portrait Dürer's ist höchst wahrscheinlich dasselbe, welches sich in der Gallerie des Königs Karl I. von England, dem es von der Stadt Nürnberg verehrt worden war, befand (Passavant, Kunstreise etc. S. 263). Ebendaselbst befand sich, als Gegenstück, das Portrait von Dürer's Vater, „auf ein sehr gesprungenes Brett gemalt." Sollte dies vielleicht das oben besprochene, ebenfalls in den Uffizien vorhandene Bild sein? Aus dem angezeichneten Grunde ist es möglich, dass man dasselbe verkleinert und dabei auch die Jahrzahl gefährdet haben kann.

auch in den Briefen, die er 8 Jahre später an Pirckheimer schrieb, ziemlich unverholen ausspricht).

6. In demselben Jahre (1498) erschienen Dürer's Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, in denen wir vielleicht zugleich (wie es wenigsten bei anderen ähnlichen Werken der Fall ist) Beispiele seiner Thätigkeit aus den nächst vorangegangenen Jahren sehen dürfen. In diesen Compositionen zeigt sich der Künstler bereits in hoher und eigenthümlicher Vollendung, und gerade hier ist es jenes phantastische Element, welches, dem Gegenstande zufolge, die Grundlage des Ganzen bildet. Mit der eigenthümlichsten Poesie sind jene mystischen Aufgaben erfasst; in lebendiger körperlicher Gestalt tritt uns hier das Wunderbare und Ungeheuerliche entgegen. Es ist im Einzelnen eine Kraft der Darstellung und eine Grossartigkeit der Conception darin, die um so mehr überraschen, als die formlosen und überschwenglichen Anschauungen der Schrift den Künstler so leicht, wie es bei andren Bearbeitern dieses Gegenstandes in der That häufig genug geschehen ist, hätten auf Abwege führen können. Wie gewaltig ist jenes zweite Blatt, wo der Alte mit den feuerflammenden Augen, der die sieben Sterne in der Rechten und ein zweischneidiges Schwert am Munde trägt, zwischen den sieben wundersamen Leuchtern thront, und Johannes anbetend vor ihm kniet! Wie mächtig sausen, auf dem vierten Blatt, jene vier Reiter mit Bogen, Schwert, Waage und den Waffen des Todes auf die Erde herab! Wie schmettern jene vier Engel des Euphrat, auf dem achten Blatt, mit ihren Schwertern die Mächtigen und Stolzen der Erde zu Boden, und über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! — Doch es würde zu weit führen, wollte ich in alle Einzelheiten dieser merkwürdigen Darstellungen näher eingehen. Ich wende mich wieder zu den Gemälden.

7. Vom Jahre 1500 sind mir verschiedene Gemälde Dürer's bekannt. Das erste und bedeutendste ist sein eignes Portrait in der Münchner Gallerie, welches ihn gerade von vorn, die Hand an den Pelzbesatz des Kleides gelegt, darstellt. Es ist

ein bedeutender Unterschied zwischen diesem und dem eben besprochenen Portrait zu Florenz, obgleich der Künstler hier nur zwei Jahre älter ist; ein Unterschied der auf eine merkwürdige Krisis, welche in der Entwickelung seines Inneren vorgegangen sein muss, schliessen lässt. In jenem Bilde erscheint er noch als ein gutmüthiger, harmloser Jüngling; hier ist er plötzlich zum Manne gereift. Seine Züge sind voll und kräftig geworden, sie haben den Ausdruck eines durchgebildeten Charakters gewonnen, Stirn und Auge geben das Zeugniss eines ernsten, tiefdenkenden Geistes. So ist auch die eigenthümliche Technik, welche zu dem besonderen Gepräge in Dürer's späteren Werken so viel beiträgt, hier bereits vollständig vorhanden, vornehmlich jene dünnen Lasuren in den Schatten der Carnation, die dem in Rede stehenden Bilde sogar eine fast gläserne Durchsichtigkeit geben. Dabei ist jedoch die Modellirung vortrefflich, wenngleich noch etwas streng, und wenngleich bedeutende Restaurationen sichtbar werden. Die Haare, die in schönem Reichthum auf beide Schultern niederfallen, sind sehr fein gemalt; die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch steif in der Zeichnung und, was im Gegensatz zur Malerei des Gesichtes auffallend ist, stark impastirt. — Dass die Wiederholung dieses Bildes auf der Burg zu Nürnberg eine neuere Kopie ist, unterliegt keinem Zweifel; ebenso ist die Geschichte bekannt, wie das Original von dort abhanden gekommen.

Ein zweites Gemälde aus demselben Jahre ist das Portrait eines jungen Mannes in der Schleissheimer Gallerie, von einfachem, entschiedenem Ausdrucke und tüchtig gemacht. Es ist dasselbe Bild, welches fälschlich als Dürer's Bruder Johannes bezeichnet wird und aus dem Praun'schen Kabinette zu Nürnberg herstammt. — Ein drittes Gemälde, ebendaselbst, ist weniger bedeutend. Es ist ein Altarblatt und stellt den Leichnam Christi dar, der von den Seinigen betrauert wird. Es ist wohlgeordnet, aber von sehr gewöhnlichem, bürgerlichem Charakter und der Leichnam ungemein trocken gemalt.

8.

9.

Nur die Gestalt der Maria ist auf diesem Bilde anziehend und von einer gewissen mütterlichen Würde.

10. Vom J. 1503 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien eine Maria, welche das Kind säugt. Das Bild umfasst wenig mehr als die Köpfe beider Figuren; es ist leicht und sehr zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch ebenfalls uninteressant. Es ist nichts als das Portrait einer dicken Bürgersfrau.

11. Ungleich interessanter ist der mit derselben Jahrzahl bezeichnete Kupferstich, welcher das Wappen mit dem Todtenkopfe darstellt. Die beiden Schildhalter: das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der phantastischen Krone, der wilde Mann der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie, wie es scheint, zu küssen, sind von eignem, mährchenhaftem Reize. — 12. Ebenso gehört auch der Kupferstich, vom J. 1504, welcher Adam und Eva darstellt, zu Dürer's vorzügzüglichsten Arbeiten.

13. Dieselbe Jahrzahl trägt eine Reihe von Handzeichnungen, welche das Leiden Christi vorstellen und sich in der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich (in lithographischen Nachbildungen herausgegeben) befinden. Sie enthalten eine Fülle geistreicher Motive und sind von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden. Die Darstellung der Kreuzabnahme, welche unter diesen Handzeichnungen vorkömmt, ist der Composition nach so grandios, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von wenig Künstlern behandelt sein dürfte. Doch scheint auf diesem Blatte die Jahrzahl nicht ganz sicher und könnte, möglicher Weise, auch 1524 heissen.

14. Im Jahre 1506 machte Dürer eine Reise nach dem oberen Italien und hielt sich vornehmlich längere Zeit zu Venedig auf. Von seinem Treiben in dieser Stadt geben uns die Briefe, die er an seinen Freund Wilibald Pirckheimer schrieb und die auf unsre Zeit gekommen sind, mannigfach interessante Kunde. Dort fertigte er für die deutsche Gesellschaft ein Gemälde, welches ihm grossen Ruhm brachte und mit des-

sen leuchtenden Farben er das Gerede seiner Neider „stille machte, die da sagten, er sei im Stechen gut, im Malen aber wisse er nicht mit Farben umzugehen." Nach der gewöhnlichen Annahme war dies ein Gemälde der Marter des heil. Bartholomäus, welches sich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts zu Prag in der reichen Gallerie des Kaiser Rudolph II. befunden haben und gegenwärtig verschollen sein soll. Doch scheint diese Annahme nicht genügend begründet, und es dürfte vielmehr ein andres Dürer'sches Bild vom J. 1506, welches sich noch zu Prag, in dem Prämonstratenser-Stift Strahow befindet und eine Maria, von Engeln gekrönt und von dem Kaiser, dem Pabst und vielen geistlichen und weltlichen Fürsten umgeben, darstellt, für das in Rede stehende Gemälde zu halten sein. *).

---

*) Obige Berichtigung der gewöhnlichen Angabe verdanke ich einer gütigen Mittheilung des Herrn Premierlieutenants Becker zu Münster, welcher mir hierüber Folgendes schreibt:

„Hirt macht bereits, bei Gelegenheit einer Recension von Dü- „rers Leben, in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kri- „tik, 1829, S. 571, darauf aufmerksam, dass das in Rede stehende „Gemälde zwar für die Bartholomäus-Kirche in Venedig gemalt wor- „den, jedoch keinesweges die Marter dieses Apostels, sondern eine „Maria von Engeln gekrönt darstelle, wie bereits mehrere italienische „Kunstschriftsteller angeben. Van Mander I, S. 59 (Ausg. v. J. 1764) „spricht ebenfalls von einer Madonna: *In den Jare* 1506 *eene Ma-* „*ria door twee Engelen met een rozenkrans gekrond wordende.* „Hirt, a. a. O. glaubt das fragliche Gemälde in der Wiener Gallerie „wiedergefunden zu haben. Diese Annahme scheint jedoch auf einer „Verwechselung zu beruhen; ich vermuthe vielmehr, dass sich das Ge- „mälde noch in Prag, und zwar in dem Prämonstratenser-Stift Strahow „befinde. Obgleich ich das Gemälde selbst nicht gesehn, so habe ich „doch vor Kurzem, durch einen Freund, welcher nach meiner Angabe „an Ort und Stelle Nachforschungen anstellte, folgende Nachricht er- „halten: Die Tafel ist etwa 6 bis 7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In „der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt. „Vor derselben Kaiser Max, ein Pabst und viele geistliche und welt- „liche Fürsten knieend, welche von Maria, dem Kinde und einer An- „zahl Engeln mit Rosenkränzen gekrönt werden. Rechts im Hinter- „grunde Dürer und Pirckheimer stehend. Der erstere hält ein Täfel- „chen mit der Inschrift: *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dü-*

15. Als eine andre Probe seiner Kunstfertigkeit malte er in demselben Jahre, ohne Zweifel ebenfalls zu Venedig, ein Gemälde, welches Christus mit den Schriftgelehrten in halben Figuren darstellt und sich gegenwärtig im Palast Barberini zu Rom befindet. Es ist, der eigenhändigen Beischrift zufolge, in fünf Tagen vollendet. Wenn dasselbe als Beispiel von Schnellmalerei Werth hat, so ist dies jedoch in Bezug auf das höhere Element der Kunst nicht der Fall. Es sind sehr gewöhnliche Köpfe, zum Theil phantastisch karikirt, und von schmutziger Farbe. — Namhafte Einflüsse der venetianischen Kunst auf Dürer sind übrigens in seinen Werken nicht sonderlich nachzuweisen.

16. Ein Bild vom J. 1507 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien. Es ist das Portrait eines jungen Mannes von röthlicher Gesichtsfarbe, ausserordentlich schön; lebenswahr und fein gemalt. Es steht Dürer's vorzüglichsten Portraitbildern würdig zur Seite und ist nur leider nicht so ganz erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen

17. muss. — Dies Gemälde lässt uns auf die Vollendung eines anderen schliessen, welches Dürer in demselben Jahre malte und welches nachmals aus dem Besitz des Rathes von Nürnberg in die Gallerie des Kaiser Rudolph II. überging. Es stellte Adam und Eva im Paradiese dar; ein altes Epigramm sagt von diesen Figuren:

> Als sie der Engel erblickt, ausrief er verwundert: Von Eden, —
> Hätt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verbannt! *)

18. Das Bild ist ebenfalls verschollen. Das in in der Provinzial-Gallerie von Mainz befindliche Gemälde desselben Inhalts ist eine spätere und übermalte Copie **).

Mit diesen Werken beginnt die Blüthenperiode des Mei-

„*rer Germanus MDVI.* (Monogramm.) Unten zu den Füssen der „Maria ein Engel, welcher die Laute spielt. — Im J. 1835 ist in Prag „ein kleiner Stahlstich nach diesem Gemälde erschienen, gez. von „Friese, gest. von Battmann."

*) *Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto*
Non ita formosos vos ego depuleram.

**) Heller, a. a. O. S. 189.

sters, in welcher eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Arbeiten in kurzem Zeitraume aufeinander folgte. Unter diesen ist zuerst ein Gemälde vom J. 1508 in der Wiener Gallerie des Belvedere zu erwähnen; welches von Dürer für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalt wurde und später die Gallerie des Kaisers Rudolph II. schmückte. Es stellt die Marter der zehntausend Heiligen dar. In der Mitte des Bildes stehen Dürer und sein Freund Pirckheimer, in Betrachtung des Vorganges, beide in schwarzen Kleidern. Dürer hat den Mantel nach italienischer Art über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein, darauf die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Umher ist eine Menge einzelner Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; doch fehlt es an einem rechten Totalüberblick. Trefflich schienen mir besonders die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinaufgeführt und von oben herabgestürzt werden. Das Ganze ist sehr fein und miniaturartig, in schönen leuchtenden Farben, vornehmlich mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen, gemalt. Im Einzelnen ist ebenfalls auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung jedoch ist ohne eigentliche Würde und Kraft und auch ohne Individualisirung. Nur hie und da ist der Schmerz glücklich ausgedrückt, z. B. in dem vorletzten der Nackten, die den Berg emporgeführt werden, und der mit einer tiefen Kopfwunde todtmatt schwankt. Den Hintergrund bildet eine trefflich phantastische Fels- und Baumlandschaft. — In der Schleissheimer Gallerie sah ich eine Wiederholung dieses Bildes, ohne Zweifel eine alte Kopie. 20.

Im folgenden Jahre malte Dürer die berühmte Himmelfahrt der Maria für Jacob Heller in Frankfurt a. M., ein Bild, das er mit dem ausdauerndsten Fleisse, das Mittelstück ohne alle Gesellen-Hülfe, ausführte und darauf er ebenfalls im Mittelgrunde sich selbst, auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl gestützt, abbildete. Es ist eine grosse Menge alter Zeugnisse über die Vortrefflichkeit dieses Werkes vorhanden. Im An- 21.

fange des siebzehnten Jahrhunderts kam dasselbe nach München und ging dort im Brande des Schlosses unter.

22. In der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet sich eine Anbetung der Könige mit Dürer's Monogramm und der Jahrzahl 1509 versehen. Auch dies Bild ist mit grosser Sauberkeit beendet und wiederum in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, mit zierlich pastosen Lichtern, gemalt. Es ist nicht ohne Naturwahrheit, in der Auffassung jedoch ziemlich nüchtern und zeigt nur in einzelnen Köpfen jenen phantastischen Zug.

23. Als Beispiele von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit im J. 1510 mögen zunächst ein Paar treffliche Holzschnitte genannt werden: jenes schöne Blatt, welches einen Büssenden darstellt, der vor einem Altare knieend, sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt; sodann das Blatt, wo der Tod einen gerüsteten Kriegsmann erfasst.

24. Im Jahre 1511 gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, welche zum Theil, wie die Jahresbezeichnung einzelner unter ihnen erweist, in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden sind: die grosse und die kleine Passion Christi und das Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürer's künstlerischen Arbeiten auf unsre Zeit gekommen ist; in ihnen treten fast mehr denn irgendwo die Andeutungen eines lebendi-

---

§. 27, 22. Mir ist nichts Authentisches über die Geschichte dieses Bildes bekannt. Hirt sagt in seinen Kunstbemerkungen etc., S. 24, es sei dasselbe Gemälde, welches Dürer für Friedrich den Weisen gefertigt habe. Nach andren Berichten (vergl. Heller, a. a. O., S. 253) kam letzteres von dem Orte seiner Bestimmung in Wittenberg nach Prag, in die Gallerie des Kaisers Rudolph II., und nachmals nach Wien, wo es sich jedoch gegenwärtig nicht mehr befinden soll. Zugleich soll dasselbe die Jahrzahl 1504 geführt haben. Die Zahl auf dem in Florenz befindlichen Bilde konnte indess, wenn es wirklich dasselbe ist, leicht irrthümlicher Weise so gelesen werden, da die Form der 9 sich hier einer 4 in Etwas annähert; es ist beinah dieselbe, wie die 9 in der Jahresbezeichnung der Kreuztragung, unter den Blättern der kleinen, in Holz geschnittenen Passion, geschrieben ist.

gen Gefühles für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und die Elemente phantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stelle ein. Betrachten wir nur einzelne Blätter dieser reichen Folgen mit flüchtigem Blicke.

Grosse Passion. Das Titelblatt stellt den leidenden Christus dar, der nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und dem einer der Kriegsknechte das Rohr überreicht. Die Gestalt Christi ist voll höchsten Adels und von schöner Fülle; der Krieger, im Costüm des Mittelalters, höhnend und eifernd, ebenfalls in trefflicher Entfaltung schöner Formen. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer; denn als Titelbild hat hier die Darstellung symbolische Beziehung: es ist nicht jener geschichtliche Moment der Verhöhnung, sondern die fortdauernde Schmach, die dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, — daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. — Die Kreuztragung. Ein figurenreiches, dichtgedrängtes Bild, und doch die vollkommenste Uebersichtlichkeit des Inhalts, die klarste Entwickelung der Handlung: In der Mitte der Erlöser, unter der Last des Kreuzes ins Knie gestürzt; zur Rechten der Scherge in prahlerischer Entwickelung eines kraftvollen Körperbaues, der ihn am Strick emporreisst; zur Linken Veronika, knieend, das Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein andrer Scherge, der ihn mit wilder Hast zwischen Steine und Disteln niederstösst, und Simon von Cyrene, ein freundlicher Greis, der Christo die Last des Kreuzes zu entnehmen im Begriff ist. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden. Die Composition hat eine nicht ganz zu verkennende Aehnlichkeit mit Raphaels Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), und wenn man in diesem Werke allerdings den gereifteren Meister erkennt, so fallen doch auch einzelne Punkte des Vergleiches zu Gunsten des

älteren deutschen Werkes aus. Die Gestalt Christi namentlich stellt sich in letzterem, ungleich bedeutsamer, würdevoller und als der eigentliche Mittelpunkt der Handlung dar. — Christi Höllenfahrt zeigt zwar wiederum die abenteuerlichste Phantasie in den Figuren der Teufel; zugleich jedoch in der Gestalt des Erlösers die schönste Majestät und auch in den nackten Gestalten der Erlösten eine treffliche Zeichnung. — Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme vom Kreuz von den Seinigen betrauert wird, ist eine Composition, die unbedingt den durchdachtesten Compositionen der grossen italienischen Meister an die Seite zu stellen ist. Sie ordnet sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe, und wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheint, so ist doch der verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegungen nicht zu verkennen. Vor solchen Werken begreift man es sehr deutlich, wesshalb die späteren Italiener einen so hohen Werth auf Dürer's Compositionen legten und wie erspriesslich sie eine Uebersetzung derselben ins Italienische finden mussten.

Kleine Passion. Zu den schönsten Compositionen dieser Reihe gehören: der Abschied Christi von der Mutter, ausgezeichnet durch schöne feierliche Gewandung. — Die Fusswaschung: trefflich einfache Anordnung der zahlreichen Figuren im kleinen Raume; die Hauptgruppe im Vordergrunde sehr schön und voll Gefühl. — Christi Gebet am Oelberge: ungemein einfach, aber voll der allerhöchsten Würde, Schönheit und voll des tiefsten, innigsten Gefühles. — Christus, wie er nach seiner Auferstehung der Mutter in ihrem Gemache, und wie er der Magdalena als Gärtner erscheint, sind beides, besonders das letztere, Compositionen von eigenthümlicher Anmuth und schlichter Schönheit.

Das Leben der Maria. Bewegten sich die ebengenannten Werke in einer grossartigeren, tragischen Würde, so tritt bei diesem mehr das Element der Anmuth und Gemüthlichkeit hervor. Hier werden wir in die zarteren häuslichen

und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und in ihnen zeigt sich der Meister in einer Liebenswürdigkeit, die in der That wenig ihres Gleichen hat. Es scheint fast überflüssig ins Einzelne dieses Werkes einzugehen, da die Blätter so allgemein bekannt sind, doch möge auch hier an einige Compositionen von vorzüglicher Schönheit flüchtig erinnert werden. — Die goldne Pforte: Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung, mit der Aussicht auf eine freudenreiche Zukunft, in den Armen halten; Joachim, ein milder hoher Greis, Anna, voll der holdseligsten Weiblichkeit und Hingebung. Im Hintergrunde der Schaffner und andre Diener Joachims, die zur Bewillkommnung des Herrn herbei gekommen sind, im Gespräch über den Vorfall. — Die Geburt der Maria, eine Darstellung voll anziehendster Naivetät. Eine Nürnberger Wochenstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, die einen interessanten Vergleich mit Ghirlandajo's und Andrer Darstellung desselben Gegenstandes im florentinischen Leben abgiebt. — Die Beschneidung. Die Composition dieses Gegenstandes, die häufig so unangenehm wird und sich selbst bei bedeutenden Meistern der Abgeschmacktheit annähert, ist hier zur gemüthvollsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte geworden. So figurenreich das Bild ist, so ist doch nichts überflüssig; ein Jeder ist auf besondere und nothwendige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ordnet sich ohne Zwang in mehrere einfach verständliche Gruppen. — Die Flucht nach Aegypten. Hier ist, im Gegensatz gegen die ebengenannte Composition, der Raum mit wenigen Figuren in geschickter Weise gefüllt; die Anmuth eines dichtverwachsenen, früchtereichen Waldes, durch welchen die heilige Familie hinzieht, erhöht auf eigenthümliche Weise den Liebreiz des anziehenden Gegenstandes. — Der Aufenthalt der heil. Familie in Aegypten. Ein Hofraum, die Wohnung in die Ruinen eines alterthümlichen Palastes hineingebaut. Maria mit der Spindel an der Wiege sitzend, schöne anbetende Engel zu ihren Seiten; Joseph mit Zimmerwerk beschäftigt, und

eine Menge kleiner Kinderengel, die ihm in lustigem Spiele bei der Arbeit helfen. Ein Bild anmuthigster Ruhe und ungetrübter Heiterkeit. — Der Tod der Maria. Vollendet schöne Anordnung und einfache Sonderung der Hauptgruppen, edle Formen, die Andeutung innigsten Gefühles bei der feierlichen Ausübung geheiligter Gebräuche geben auch dieser Composition eine der höchsten Stellen unter Dürers sämmtlichen Arbeiten. Sie ist mehrfach von Nachfolgern des Meisters in Farben ausgeführt worden; in verschiedenen Gallerien finden sich Bilder der Art, welche Dürer's Namen führen.

25. Ebenfalls mit der Zahl **1511** sind noch einige andere Holzschnitte Dürer's bezeichnet, namentlich die bekannte grandiose Composition der heiligen Dreifaltigkeit, mehrere heilige Familien u. s. w.

26. Zwischen den Jahren **1507** und **1513** ist ferner die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche angefertigt, welche eine dritte Darstellung der Passion Christi enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr **1512**. Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden und dasselbe um so interessanter, als sich hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters zeigt. Um nicht zu ermüden, unterlasse ich es, hier auf Einzelheiten einzugehen.

27. In diese, schon so reiche Zeit (**1511**) fällt wiederum eins von Dürer's bedeutendsten Gemälden, die Darstellung der Dreifaltigkeit inmitten der Heiligen und Seligen. Er malte dieselbe für eine Kirche Nürnberg's, von wo sie, wie so manches andre von seinen Werken, später nach Prag ging; gegenwärtig befindet sich das Bild im Belvedere zu Wien. Oben, in der Mitte des Bildes, erblickt man Gott-Vater, welcher den Erlöser in den Armen hält, und die Taube des heil. Geistes; Engel breiten den Priestermantel Gottes aus, daneben schweben andre mit den Marterinstrumenten Christi. Zur Linken, etwas tiefer, ist ein Chor weiblicher Heiligen, Maria an ihrer Spitze, zur Rechten männliche Heilige mit dem Täufer Johannes. Unter diesen breitet sich über das ganze Bild hin eine Schaar von Seligen aus allen Ständen und Geschlech-

tern, alle knieend. Zu unterst sieht man eine schöne Landschaft und in einer Ecke des Bildes den Künstler selbst, vornehm in prächtigem Pelzmantel gekleidet, der eine Tafel zu seinen Füssen hält mit den Worten: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu* 1511. Auch in diesem Gemälde ist die Ausführung meisterhaft und in wunderbarster Feinheit, aber immer lasurartig behandelt. Der Faltenwurf ist meist grossartig, die Gestalten der Dreieinigkeit sind würdig und nicht unschön. Sonst fehlt jedoch auch in diesem Bilde fast überall die höhere Auffassung und nur wenig Köpfe der andren Figuren, wie z. B. der des David, sind schön zu nennen. Der Mehrzahl nach zeigt sich hier wiederum eine phantastische und bis an die Karikatur gränzende Auffassung des gemeinen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht es deutlich, dass das Streben Dürer's, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen gültigen Werth zuerkannte; dass er sie nur durch ein Wunder (denn was ist sein phantasmagorisches Farbenspiel und dergl. anders?) zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben. — Uebrigens ist es mit Gewissheit anzunehmen, dass er selbst auf diejenigen Bilder, auf denen er sein eignes Portrait angebracht, einen vorzüglichen Werth legte.

28. Aus dem folgenden Jahre (1512) besitzt die Gallerie des Belvedere ebenfalls ein Gemälde: Maria, das nackte Kind haltend. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Auch hier zwar ist ihr Gesicht in den gewöhnlichen Formen Dürer's, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter; das Kind ist schön, besonders das Gesicht ausgezeichnet. Das Bild ist ausserordentlich sauber gemalt, leider mit graulichen Schattentönen im Nackten. —

Hier mag die Betrachtung einer Reihe von Dürer'schen Gemälden eingeschaltet werden, über deren Zeit keine siche-

ren Daten vorhanden sind und die, der Mehrzahl nach, der mittleren Periode des Künstlers angehören dürften:

29. Maria mit dem Kinde, in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. Das Bild hing zwar für genauere Betraohtung an sehr ungünstiger Stelle, doch liess sich ein schönes mädchenhaftes Gesicht der Mutter Gottes erkennen.

30. Maria, Anna und das schlafende Kind, in der Schleissheimer Gallerie, hing ebenfalls ungünstig; die Auffassung ohne sonderliche Tiefe, die Ausführung, wie es schien, tüchtig.

31. Mater dolorosa, ebendaselbst. Stehend, mit gefalteten Händen; schön, einfach und würdig.

32. Eccehomo, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Halbe Figur, die Hände vor der Brust ringend; sehr weich, und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt. Die Formen des Körpers und des Kopfes jedoch ohne höheren Adel.

33. Altarblatt mit Flügeln in der Schleissheimer Gallerie, von der Baumgärtner'schen Familie in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, von Churfürst Maximilian I. im Anfange des 17. Jahrhunderts für München erworben. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar: das Kind in der Mitte, von fünf Engelchen umgeben, Maria und Joseph zu den Seiten knieend; auch hier das Ganze tüchtig, aber wiederum ohne ein tieferes, edleres Gefühl. — Die Flügelbilder enthalten die Portraits der beiden Donatoren unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug. Der eine von diesen ist eine höchst interessante Gestalt, etwas phantastisch, schon in der Stellung. Sein Gesicht hat viel Charakter, es ist durchgearbeitet, entschieden und resignirt. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Pferd steht, erinnert an den Ritter auf dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel," daraus auch die Schlucht und die Burg im Hintergrunde wiederholt sind. Der auf dem andern Flügelbilde ist ein dickerer, minder poetischer Herr. Die Malerei in beiden ist ungemein leicht.

34. Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Ursprüng-

lich von der Holzschuher'schen Familie in die Kirche St. Sebald zu Nürnberg gestiftet, kam das Bild von da in Besitz der Peller'schen Familie und später in die Boisserée'sche Gallerie. Eine figurenreiche Composition, schön geordnet, namentlich der Leichnam, der zwar steif, doch in edlen Formen gezeichnet ist. Auch hier ist jene eigenthümliche leuchtende Farbengebung vorherrschend, nur das Nackte vielfach übermalt. Der Ausdruck der Köpfe übrigens wiederum ohne sonderliche Tiefe. Im Hintergrunde eine reiche Gebirgslandschaft. — Eine Wiederholung des Bildes, die sich an der ursprünglichen Stelle desselben in St. Sebald befindet, ist ohne Zweifel eine alte, aber nicht werthlose Copie; in der Farbengebung, besonders im Leichnam Christi, ist sie jedoch bedeutend trockener. 35.

Die Brustbilder Kaiser Karl's des Gr. und des Kaiser Sigismund, auf der Burg zu Nürnberg. Zwei gewaltige, hochwürdige Gestalten, in Dürer's kräftiger Zeichnung und leichter Malerei. Sie haben leider ungemein gelitten und sind sehr übermalt. 36.

Hercules, welcher auf die Harpyen schiesst, ebendaselbst. Eine schöne, tüchtig und kräftig gezeichnete Figur. Leider nur mit Leimfarben gemalt, und sehr verdorben und übermalt. 37.

Portrait eines Gelehrten in der Schleissheimer Gallerie. Mit Leimfarben gemalt, tüchtig. — 38.

Interessanter als der grösste Theil der ebenerwähnten Gemälde sind verschiedene, in Kupfer gestochene Blätter, auf welche uns der weitere Weg unsrer geschichtlichen Uebersicht führt.

Mit der Jahrzahl 1513 ist der berühmte Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ bezeichnet. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich dies Blatt für die bedeutendste Produktion erkläre, welche die gesammte phantastische Richtung der deutschen Kunst hervorgebracht hat. Die Phantasie bildet hier, und zunächst ohne alle weitere Beziehung und Symbolik, die eigentliche Grundlage des wundersamen Gedichtes, aber sie ist zugleich überwunden und einer höheren Kraft, der Kraft des männlichen Willens, unterworfen und somit in ihrer wahren Bedeutung dargestellt. — Wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet. Da steigen zwei Dä- 39.

monen vor ihm auf, die furchtbarsten, welche die menschliche Brust beherbergt, die Verkörperung derjenigen Gedanken, die auch der Entschlossenste nicht ohne Erbleichen ins Auge zu fassen vermag; die Grauengestalt des Todes auf dem hinkenden Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der Ritter aber, kampfgerüstet gegen jeden, mit dem zu kämpfen ist, ein Gesicht, in welches die Zeit ihre Furchen eingegraben und welches durch Sorge und Entsagung den Ausdruck innerlicher, unerschütterlicher Festigkeit gewonnen hat, blickt streng vor sich auf den Pfad, den er gehen will, und lässt die Gestalten wahnsinniger Träume wieder in ihr ohnmächtiges Reich versinken. Es ist wahrscheinlich (das S neben der Jahrzahl des Bildes scheint namentlich dafür zu sprechen), dass Dürer in dem Ritter ein Portrait Franz von Sikkingen's dargestellt hat; aber dieser Umstand nimmt der allgemeinen Bedeutung der Composition nichts. Nur ist es in diesem Bezuge jedenfalls ein Ehrenbild für diesen mannhaften Ritter und nicht, wie man angiebt, eine Allegorie auf die ihm vorgeworfene hartnäckige Bosheit. Von andern wird er insgemein als der „christliche" Ritter bezeichnet; aber auch diese Angabe passt nicht, da nichts vorhanden ist, was einen speciellen Bezug auf christliche Religionsübung andeutete. Die höchst meisterhafte Ausführung des Blattes ist übrigens bekannt.

40\. Im J. 1514 verfertigte Dürer ebenfalls mehrere vorzügliche Kupferstiche. Zunächst möge unter diesen die Melancholie genannt werden, eine Darstellung rein allegorischen Inhalts, somit an sich nüchterner als die vorige, gleichwohl auch diese mit einer Phantasie erfasst, welche dem unerspriesslichen Gegenstande wiederum einen eigenthümlichen Reiz giebt. Das maasslose Grübeln und Brüten über unverstandenen Gedanken kann nicht charakteristischer ausgedrückt werden, als in dieser mächtigen weiblichen Figur, welche im Vorgrunde sitzt; und das mannigfache Geräth, welches sie um sich her gebreitet hat, dient nur dazu, diesen Eindruck eines seltsam verworrenen Strebens zu erhöhen.

41\. Ganz der Gegensatz des ebengenannten Blattes ist der

gleichzeitige Kupferstich, welcher den h. Hieronymus in seiner Studierstube darstellt. Hier sehen wir ebenfalls eine menschliche Gestalt, die in tiefe Gedanken versunken ist, und ein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates; auch hier ist das Ganze mit sinnigster Phantasie angeordnet, zugleich aber ist darüber eine Heiterkeit und Anmuth ausgegossen, welche alle Träume, alle wesenlosen Gestalten der Einbildungskraft fern hält, und uns das wirkliche Leben einfacher Häuslichkeit in seiner liebenswürdigsten Gestalt zeigt. Gerhard Dow, der gemüthvollste unter den holländischen Genremalern, hat nichts so Anziehendes und Inniges geschaffen, wie dies Blatt, welches auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel eines edlen, liebevollen Geistes trägt.

Von **1514** ab, bis in die zwanziger Jahre, erschienen verschiedene Kupferstiche von Madonnen und Aposteln, welche im Einzelnen wiederum Beispiele einer würdigen und edlen Gesammtauffassung enthalten. 42.

Mit der Jahrzahl **1515** ist Dürer's grösstes Holzschnittwerk bezeichnet: die Ehren-Pforte des Kaisers Maximilian, ein seltsam weitschichtiges Werk mit einer unendlichen Fülle historischer Darstellungen, Portraitfiguren und bunten Ornamentes. An eine eigentliche, kunstgemässe Totalwirkung ist bei demselben freilich nicht zu denken, und um so weniger, als auch die Architektur, die das Ganze zusammenhält und in gewisse Haupttheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen ungemein beschränkt worden ist; gleichwohl fehlt es dem Ganzen nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Architektur ist in barock phantastischen Formen gehalten, dieselben sind jedoch in einer eigenthümlich geistreichen Weise zusammengesetzt; vornehmlich gilt dies von den Haupt-Säulenpaaren, deren merkwürdige Composition mit vollkommener Consequenz darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälkes zu begegnen haben, sondern im Wesentlichen nur isolirte Mauernischen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühle gezeichnet. Die grossen 43.

Reihen der Bildnisse, welche die Vorgänger und Vorfahren des Kaisers, vom Julius Cäsar und dem Merovinger Chlodwig an, und seine gesammte Verwandtschaft darstellen, sind durch die ausserordentliche Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe merkwürdig, welche der Künstler, der natürlich nicht nach vorhandenen Bildnissen arbeiten konnte, hiefür erfunden hat. Die historischen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus dem Leben des Kaisers; in ihnen tritt jedoch mehr der kaiserliche Historiograph, welcher dieselben angeordnet hat, als der Künstler, dem die Ausführung übertragen wurde, hervor; eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, doch kommen auch deren im Einzelnen, vornehmlich wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht, recht anziehende vor. Immerhin ist das Ganze ein Werk, welches die ungemeine Beweglichkeit, deren der Geist unsres Meisters fähig war, in glänzender Weise darlegt.

44. Im Jahre 1515 fertigte Dürer ausserdem die berühmten Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, welches sich gegenwärtig in der Hof-Bibliothek von München befindet. In diesen, höchst geistreich ausgeführten Federzeichnungen waltet die Phantasie des Künstlers in vollkommener Freiheit, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald in humoristischen Scherzen mannigfacher Art. Hier kommt es im Ganzen nicht sowohl auf einen gegebenen Gegenstand von besonderer Tiefe des Inhalts an, als vielmehr nur auf geschmackvolle Ausfüllung eines gegebenen Raumes; und wenn der Künstler auch nicht immer die Bedeutsamkeit des Textes, den er mit seinen Arabesken verzierte, im Auge behalten haben mag, so ist das Spiel seiner Phantasie doch nirgend ins Bizarre und Uebertriebene, der Scherz nie in Gemeinheit verfallen (wie es sonst wohl bei Randzeichnungen der Art vorkommt), so macht das Ganze überall einen so erfreulichen Eindruck auf das Auge des Beschauers, dass die Kritik gern verstummt.

---

§. 27, 44. Lith. von Strixner, 1808: „Albrecht Dürer's christlich mythologische Handzeichnungen."

45. Die Jahrzahl 1516 führen zwei Dürer'sche Bilder in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, welche die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus darstellen. Sie wurden von dem Kaiser Ferdinand III. (in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) an den Herzog von Toskana geschenkt. Beide sind mit Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von bedeutendem, energischem Charakter. — 46. Aus demselben Jahre ist das Portrait von Dürer's Lehrmeister Wohlgemuth in der Schleissheimer Gallerie, ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht.

47. Vom J. 1517 ist die phantastische, aus vier Holzschnitten bestehende Composition der Säule, auf der ein Satyr sitzt. — 48. Für das J. 1518 möge zunächst der höchst reizvolle Holzschnitt angeführt werden, welcher die Maria als Himmelskönigin, von grossen und kleinen Engeln umgeben, darstellt.

49. Das lebensgrosse Gemälde einer nackten Lucretia vom J. 1518, in der Schleissheimer Gallerie, ist ohne Geist und nichts als eine nüchterne Aktfigur. — 50. In dasselbe Jahr fällt jenes merkwürdige Gemälde der gräfl. Fries'schen Gallerie zu Wien, welches den Tod der Maria darstellt und in dem Kopf der Maria das Portrait der Maria von Burgund, ersten Gemahlin des Kaisers Maximilian, in den umgebenden Figuren die Portraits des Kaisers, des Sohnes und einer bedeutenden Anzahl berühmter Zeitgenossen enthält. Das Gemälde wird in Bezug auf Kraft der Farbe und Schönheit der Zeichnung sehr gerühmt *). Ich kann über dasselbe nicht aus eigner Anschauung berichten.

51. Im J. 1519 fertigte Dürer ein Portrait des Kaisers Maximilian, Brustbild, einen Granatapfel (das Symbol des Kaisers) in der linken Hand. Es befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien, hat jedoch nichts sonderlich Ausgezeichnetes.

52. In den Jahren 1520 und 1521 unternahm Dürer eine Reise nach den Niederlanden; seine uns aufbehaltenen Tagebücher berichten von den grossen Ehren, mit welchen er von

*) Vergl. Heller a. a. O. S. 261.



den dortigen Künstlern aufgenommen wurde. Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss. Zugleich aber scheint es, dass diese Reise nicht ohne wichtigen Einfluss auf die eigne Kunstrichtung des Meisters gewesen sein dürfte und ihm vielleicht über die Einseitigkeit seiner Manier Aufschluss gegeben hat. Wenigstens ist in seinen späteren Werken manch ein neues Motiv zu bemerken, auch berichtet uns Melanchthon, nach Dürer's eigenen Aeusserungen, wie ihm später erst die wahre Schönheit der Natur aufgegangen sei, wie er erkannt habe, dass allein die Simplicität die höchste Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen *).

53. Die Gallerie des Belvedere zu Wien besitzt ein merkwürdiges Gemälde Dürer's vom J. 1520, das auffallend von seinen übrigen Arbeiten abweicht; es hat in der Technik und Auffassung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Werken der gleichzeitigen Niederländer (namentlich des Schoreel) und

---

*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse seque admiratorem suorum operum valde lactatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri Naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua. Etc.* (*Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep. 47. p. 42. E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini* 1642 *fol.*) — Füssli (Allg. Künstlerlexicon, II, S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue"; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden.

ist wahrscheinlich auf der Reise, unter dem Einfluss der neuen Umgebungen, entstanden. Es ist eine Maria, halbe Figur, im Pelzmantel, das nackte Kind, das eine Bernsteinschnur umgenommen hat, auf ihrem Schoosse. Auf dem grünen Tische vor ihr liegt eine angeschnittene Citrone. In dem Kopfe der Maria ist etwas eigenthümlich Weiches und Mildes, das Kind jedoch nicht sonderlich schön.

Im J. 1522 gab Dürer die Reihe der Holzschnitte heraus, welche den Triumphwagen des Kaisers Maximilian bilden. Es ist eine ziemlich nüchterne Allegorie; die reichen Ornamente des Wagens sind bereits ungemein barock und selbst unschön. Dagegen zeigen sich hier in den allegorischen weiblichen Gestalten, trotz der etwas schweren Verhältnisse und des hässlich geknitterten Faltenwurfes (der indess auch wohl zum Theil dem Holzschneider zur Last zu legen sein dürfte), ausserordentlich schöne Motive, welche von Raphael's naiver Grazie erfunden zu sein scheinen. Dieser Umstand dürfte, für Dürer's veränderte Sinnesrichtung in seiner späteren Zeit, ebenfalls nicht ausser Acht zu lassen sein. 54.

Vom J. 1523 sind die beiden Gemälde mit den Brustbildern der Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus, in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie. Sie bildeten Seitenflügel eines Altarwerkes, von dessen Mittelbilde Stücke in Köln vorhanden sind. Sie sind in schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdrucke, weichen jedoch im Wesentlichen nicht von Dürer's früheren Werken ab. — Aus demselben Jahre ist das Gemälde einer heil. Dreifaltigkeit, im Privatbestitz zu Augsburg, an dem die grosse und edle Behandlung und die treffliche Ausführung gerühmt wird. 55. 56.

Unter den Gemälden der Bettendorf'schen Sammlung zu Aachen führt Heller eine Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, ein sehr figurenreiches Gemälde mit der etwas undeutlichen Jahrzahl 1525 auf. „Dürer scheint (so sagt 57.

---

§. 27, 56. Heller, a. a. O. S. 140.
§. 27, 57. Ebendas. S. 134.

er) zu diesem herrlichen Gemälde zum Theil eine Zeichnung von Raphael benutzt zu haben, welche später von Marc Anton gestochen wurde.“ Wenn das Bild, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne, ächt ist, so giebt dasselbe ebenfalls einen Beweis, dass Dürer in späterer Zeit eine andre Bahn einzuschlagen strebte.

58. In den zwanziger Jahren fertigte Dürer jene merkwürdigen, in Kupfer gestochenen Portraits berühmter Zeitgenossen, des Kardinal Albert von Brandenburg, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, des Pirckheimer, des Melanchthon, des Erasmus von Rotterdam u. a., welche sich durch geistvollste Auffassung des Lebens eben so sehr wie durch bewunderungswürdig feine Ausführung auszeichnen. Es war damals bereits die Zeit religiöser Wirren hereingebrochen und vornehmlich Nürnberg arg davon heimgesucht, so dass von aussen her wohl das Verlangen nach religiösen Kunstwerken geringer werden mochte; ebenso jedoch auch mochte jetzt dem eignen Gemüthe des Künstlers, welcher der neuen Lehre mit tiefster Hingebung zugethan war, das Gebiet des Lebens ansprechender zur bildlichen Darstellung erscheinen, als mancher der früher bearbeiteten Gegenstände. Jedenfalls verdanken wir diesen Umständen eine Reihe der trefflichsten Kunstwerke, welche ohne das vielleicht nicht in solcher Weise entstanden wären.

Aus derselben Zeit (vom J. 1526) sind auch ein Paar in Oel gemalte Portraits von vorzüglichem Werthe vorhanden. 59. Das eine derselben befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien und stellt einen Nürnberger, Johann Kleeberger, dar. Es ist ein blasser männlicher Kopf mit grossen schwarzen Augen, eigenthümlich schön, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten haben leider einen stark graulichen Ton. — 60. Das andre Bild befindet sich im Besitz der Holzschuher'schen Familie zu Nürnberg und ist das Portrait eines Ahnherrn dieser Familie, des Hieronymus Holzschuher, im Alter von 57 Jahren gemalt. Der Ausdruck dieses Kopfes ist höchst edel und würdig, das Auge leuchtend; das Ganze, trotz des weissen Haares, höchst jünglingskräftig. Auch dies

Bild ist im Wesentlichen noch in Dürer's dünner lasurartiger Manier gemalt, aber bewunderungswürdig durchgeführt; es zeigt die vollkommenste Modellirung bei der leichtesten Handhabung der Farben. Es ist jedenfalls das schönste unter allen Portraits unseres Meisters und lässt es deutlich erkennen, wie er die Natur im günstigsten Momente aufzufassen und mit unwiderstehlichster Kraft darzustellen wusste.

Dasselbe Jahr, in welchem diese Portraits entstanden (1526), bezeichnet endlich auch noch die beiden zusammengehörigen Bilder mit den vier lebensgrossen Gestalten der Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus, in der Münchner Gallerie, Dürer's grossartigstes Werk, das letzte von Bedeutung, welches er geschaffen. Dasselbe wurde, wie es mit Gewissheit erwiesen ist *), von Dürer selbst dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künstlerischen Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste, fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit, verehrt; im siebzehnten Jahrhundert wurde es jedoch dem Kurfürsten Maximilian I. von Baiern überlassen, die von Dürer selbst herrührenden Unterschriften der Bilder, welche bei einem katholischen Fürsten Anstoss erregen durften, abgetrennt und den (übrigens vortrefflichen) Kopieen, welche für den Verlust der Originale entschädigen sollten, angefügt. So befinden sich letztere gegenwärtig noch auf der Burg von Nürnberg. — Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche dazumal den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung ausgeführt; sie bilden das erste vollendete Kunstwerk, welches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen und den Lehren der falschen Propheten nicht zu glauben, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen und getreuen Hüter der heiligen Schrift, die

61.

62.

---

*) Heller, a. a. O. S. 205.

sie in den Händen tragen, da. Zugleich ist es eine alte Tradition, die bis zu Dürer's Lebzeiten hinanreicht *), dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Auch dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird und der, für den ersten Anblick, auf einer willkührlichen Combination zu beruhen scheint, dient gerade zu einer tieferen Durchführung jenes Gedankens und zu einer ergreifenderen Individualisirung der Gestalten; er zeigt es, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den Beginn jenes Hüteramtes der Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer, strengforschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, — das phlegmatische Gemüth, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben, dar. Marcus, im Hintergrunde, ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, er scheint lebhaft und eindringlich zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift zu Theil geworden, aufzufordern. Paulus dagegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. Er ist der Repräsentant des cholerischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen,

---

*) Neudörffer (Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnberg's, Nürnb. 1828), in den Notizen über Dürer.

so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erhabene, statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkührlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der Formen ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier, gediegener, pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach der Vollendung dieses Werkes sein Auge schliessen, denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite*).

Im J. 1528 starb Albrecht Dürer. Mir ist kein Werk von vorzüglicher Bedeutung bekannt, welches er nach dem 63. eben besprochenen ausgeführt hätte. Sein im Holzschnitt vorhandenes Portrait vom J. 1527 zeigt ihn streng und ernst, wie sein Alter und die inhaltschwere Zeit es mit sich bringen mussten, abgethan von dem heiteren Tand seiner Lockenfülle, der ihm früher, wie sich aus seinen Bildern und manchen aufbehaltenen Scherzen ergiebt, so viel werth gewesen war. Mit derjenigen Höhe aber, wozu er in seinem letzten Meisterbilde die deutsche Kunst emporgeführt hatte, war es auf lange Zeit vorbei**). —

---

*) Unter den Handzeichnungen der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich befindet sich ein Gewandstudium zu der Figur des Paulus, welches bereits mit dem J. 1523 bezeichnet ist. Schon dies, und ebenso drei andre grossartig gewandete Gestalten von demselben Jahre (ebenfalls in der genannten Sammlung), ist merkwürdig schön gearbeitet. Man sieht also, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländischen Reise bestrebt war, seine capriciöse Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigeren, edleren, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen.

**) Es dürfte auffallen, dass ich manch ein Gemälde, welches in den angeführten Gallerieen Dürer's Namen trägt, in der obigen Ueber-

§. 28. Dürer's Schüler und Nachfolger fassten im Allgemeinen, wie diese Erscheinung sich mannigfach auch in andren Schulen wiederholt, mehr die äusseren Manieren seiner Darstellungsweise, vornehmlich die eigenthümlichen Motive seiner Zeichnung, auf, ohne von dem tiefen Geiste des Meisters sonderlich häufig ergriffen zu werden. Doch hat eben jene phantastische Richtung auch unter ihnen einzelne wundersame Blüthen getrieben. Die meisten dieser Künstler sind, wie Dürer selbst, gleichzeitig als Maler und Kupferstecher bekannt, sowie auch viele ihrer Zeichnungen im Holzschnitt vorhanden sind.

Einer der anziehendsten Schüler ist Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner), der aus der Schule des Jacob Walch zu Dürer gekommen war. Auch in ihm lebt ein eigenthümlich phantastisches Element, das sich besonders im Ausdruck der Köpfe zeigt, aber zumeist edel und grossartig erscheint. Sonst hat er freilich in der Technik viel Handwerksmässiges; Stoffbezeichnung z. B. fehlt ganz. Unter seinen zahlreichen, zu Nürnberg vorhandenen Gemälden sind vornehmlich zwei Tafeln in der Moritzkapelle zu bemerken, zwei Seitenstücke mit heiligen Figuren, von denen besonders das eine eigenthümlich grandios ist. In der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet sich ein merkwürdiges grosses Gemälde, welches H. v. Kulmbach nach einer Zeichnung Dürer's ausgeführt hat. Es besteht aus 3 Tafeln; in der Mitte sieht man eine thronende Maria mit dem Kinde und mit musicirenden Engelchen, zu deren Seiten die heil. Katharina und die heil. Barbara stehen; männliche Heilige und die Figur des knieenden Donators (Lorenz Tucher) auf den Seitengemälden. Es

---

sicht nicht genannt habe. Doch ist nicht allen Bildertaufen zu trauen. Die grosse Kreuztragung der Münchner Gallerie z. B. (No. 907) lässt weder in der Technik, noch im Ausdrucke Dürer's Hand erkennen; es ist ein flau modernes Bild, und nur zwei oder drei Gewandfalten erinnern an Dürer's Grossartigkeit. — Was in italienischen Gallerieen Dürer's Namen führt, hat im Allgemeinen die Präsumtion gegen sich.

ist ein schönes würdiges Bild und nur in der Farbe etwas trockner als andre dieses Künstlers. Verschiedene Bilder von ihm, von schöner leuchtender Wirkung und mit liebenswürdigen Einzelheiten besitzt die Schleissheimer Gallerie. Auch [4] das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzt ein treffli- [5] ches Altarbild von H. v. Kulmbach; und namentlich finden sich im Kloster Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg, höchst [6] anziehende Gemälde mit heiligen Gestalten von seiner Hand. —

Heinrich Aldegrever ist im Ganzen weniger bedeutend. Doch besitzt die Berliner Gallerie von ihm ein sehr [7] bemerkenswerthes Bild, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und dem Täufer Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes saust; trefflich sind auch die Engel mit den Posaunen und die phantastischen Teufelgestalten über den Verdammten. Die Schaaren der (nackten) Auferstandenen sind zwar sehr trocken gemalt, doch hat ihre feierlich gemessene Bewegung ebenfalls etwas Grossartiges. Auch die Heiligen im Vorgrunde sind würdige Gestalten. Andre Bilder dieses Künstlers, wie deren zum Beispiel in der k. k. Gallerie zu Wien vorhanden sind, haben häufig etwas [8] unangenehm Manierirtes; oder sie sind, wie z. B. ein Paar kleine Scenen aus der Geschichte des barmherzigen Samari- [9] ters in der Schleissheimer Gallerie, wie illuminirte Kupferstiche behandelt, sauber in der Ausführung, aber unbedeutend in Bezug auf innerliches Gefühl. Einen ähnlichen Charakter haben seine kleinen Kupferstiche. In der Münchner Gallerie [10] werden ihm ein Paar treffliche Portraits zugeschrieben, welche leicht und warm gemalt sind. Ein ähnlich tüchtiges Jünglingsportrait von ihm sah ich auch in der Lichtenstein'schen Gal- [11] lerie zu Wien. —

Bilder von Hans Scheuffelin sind mannigfach und in bedeutender Anzahl verbreitet. Dies ist ein tüchtiger, gewandter Handwerker, der sich ganz leidlich in die Manier des Meisters hineingearbeitet hat und ziemlich das leistet, was in solcher Beziehung verlangt werden kann. Wo es sich um

tiefere Auffassung handelt, da reicht er freilich nicht aus. Seine trockene Färbung ist bekannt. Unter seinen in Nürn-
12. berg vorhandenen Gemälden schien mir vornehmlich eine heil. Brigitta in der Moritzkapelle bemerkenswerth, ein Bild, das sehr artig, selbst grossartig und sauber gemalt ist. Sodann eine Verspottung Christi auf der Burg, vom J. 1517, ein le-
13. benvolles Bild von sehr grossen Dimensionen, mit Leimfarbe gemalt und leider im Einzelnen beschädigt. Ein kleines figu-
14. renreiches Gemälde, ebendaselbst, die Geschichte der Judith darstellend, erinnert in Etwas an Scheuffelin's genialeren Mit-
15. schüler Altdorfer. Die Gemälde, welche Scheuffelin in seiner Vaterstadt Nördlingen ausgeführt hat, sind mir unbekannt; in ihnen soll sich eine freiere Eigenthümlichkeit entwickeln. —
16. In Nördlingen trat ein schwacher Nachahmer seiner und der Dürer'schen Manieren, Sebastian Deig, auf, wie sich aus den Bildern dieses Künstlers in der Moritzkapelle zu Nürnberg und in der Schleissheimer Gallerie ergiebt. —

17. Bartholomäus Beham ist wenig ansprechend; seine Bilder zeigen eine wilde, manierirt phantastische Nachahmung des Dürer'schen Styles. Doch ist er zuweilen, namentlich in den Köpfen einzelner Figuren, nicht ohne Leben, wie z. B. in einem Bilde der Schleissheimer Gallerie vom J. 1530, welches die Auferweckung einer todten Frau durch das heilige
18. Kreuz darstellt. — Von Hans Sebald Beham, einem Verwandten des vorigen, ist mir kein Gemälde bekannt. Seine kleinen Kupferstiche sind nicht sonderlich bedeutend, doch hat er in denjenigen, welche die Geschichte des verlornen Sohnes behandeln, einfache artige Blättchen geliefert. —

19. Unstreitig der bedeutendste und eigenthümlichste unter Dürer's sämmtlichen Schülern und Nachfolgern ist Albrecht Altdorfer. Er hat das phantastische Element der Zeit mit der reichsten und liebenswürdigsten Poesie erfasst und zu einer Blüthe der Romantik entfaltet, wie es wiederum in ähnlicher Weise bei keinem andren Künstler gefunden wird. Er

---

§. 28, 15. Vergl. Tübinger Kunstblatt, 1820, No. 17.

weiss seinen Darstellungen insgemein einen so eigenthümlich mährchenhaften Reiz zu geben, er breitet vor dem Auge des Beschauers eine solche Fülle wundersamer Naturanschauungen aus, dass man sich gern diesem magischen Kreise hingiebt und auf dem Wege zur höchsten Vollendung gern unter diesen holden Träumen ausruht. Altdorfers Hauptwerk befindet 20. sich unter den Bildern der Schleissheimer Gallerie. „Es stellt den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius dar; das Kostüm im Charakter der Gegenwart, ritterlich, wie in den Gedichten des Mittelalters; Mann und Ross in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannichfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel, oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äussersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füssen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Ritterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine kleine Welt ist es in der That, auf wenigen Quadratfussen; unzählig und unermesslich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegen einander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermessliche. Es ist das Weltmeer, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne, beide durch Wolkenhöhlen hindurchleuchtend; ein eben so deutliches als grosses Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegsschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet,

---

§. 28, 20. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. II, S. 407 f. (Wenn ich nicht irre, nach F. Schlegel's Bericht.)

ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dies auch möglich bei dem unermesslichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, Steife des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in diesen kleinen Figuren höchst meisterhaft und gründlich. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck, nicht blos im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst; hier ergiesst sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen, in weiter Ferne, sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weissen Rosse gefallen ist, und der sich mit der Betrübniss eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut.“ In Bezug auf das Landschaftliche dieses Bildes bemerke ich noch, dass dasselbe vollkommen den Werken gleichzeitiger Niederländer (des Patenier und Andrer) zur Seite steht, oder vielmehr diese noch an Wahrheit und Grossartigkeit übertrifft. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich ein Felsenberg in der Mitte des Bildes, mit schönen Waldabhängen; daran ein Schloss und ein Weg der emporführt; am Fuss des Berges eine Ruine, die seitwärts von der Sonne beleuchtet wird. Diese Ruine ist mit einem so feinen Gefühle für die Erscheinungen der Natur gemalt, dass allein schon ein Talent solcher Art den Künstler zu den meisterhaftesten Leistungen befähigt haben würde.

Gleichfalls von ausgezeichnetem Werthe ist ein zweites 21. Gemälde Altdorfer's in der Schleissheimer Gallerie. Dasselbe ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite stellt die Ma-

donna mit dem Kinde dar. Maria ist eine anmuthvolle Figur mit edlen Linien der Gewandung und mit liebenswürdigem Ausdrucke des Gesichtes. Das Kind steht segnend auf ihrem Schoosse, im dünnen, durchsichtigen Hemdchen, und hält den Rosenkranz in der Hand. Umher ist ein grosser Chor lustig musicirender Engel, der sich in den Duft der Glorie verliert. Das Ganze schwebt, von Wolken getragen, über einer schön bebauten Gebirgslandschaft. Auf der Rückseite ist die Grabeshöhle Christi dargestellt. Die menschlichen Figuren, Christus, welcher der Magdalena erscheint, sind minder bedeutend und bilden mehr die Staffage zu der schönen phantastischen Morgenlandschaft, in die man durch die Höhle hinausblickt, und über der die Glutsonne steht.

Mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1526 versehen, befindet sich ebendaselbst ein drittes Gemälde desselben Künstlers. Es stellt die Geschichte der keuschen Susanna dar und ist wiederum, in dem Garten mit dem Bade zur Linken und den mannigfachen Architekturen zur Rechten, eine ungemein reiche phantastische Composition, doch nicht ganz so bedeutend, wie die beiden vorigen. Im Einzelnen ist die Aussicht in die Landschaft vortrefflich, und höchst ergötzlich macht es sich, wie die beiden alten Sünder durchs Gebüsch herangekrochen kommen. — Die übrigen Bilder Altdorfer's in der Schleissheimer Gallerie, historische Compositionen, sind weniger anziehend und nur im Einzelnen in den landschaftlichen Gründen vortrefflich. 22. 23.

Die Moritzkapelle zu Nürnberg besitzt ebenfalls ein gutes Bild von der Hand unsres Künstlers. Es stellt mehrere Leute dar, welche beschäftigt sind, den Leichnam des heil. Quirinus aus dem Wasser zu ziehen, und bildet eine wohlgeordnete Genre-Scene. Die dichten Uferweiden des Flusses geben hier wiederum ein Beispiel seines eigenthümlichen Sinnes für Auffassung der Natur. Höchst phantastisch ist das Licht der untergehenden Sonne, — Gold, mit roth abgestuften Wolkenkreisen umgeben. — Auf der Burg zu Nürnberg ist von ihm eine zierlich effektvolle Kreuzigung Christi vorhan- 24. 25.

26. den. — Auch die Wiener Gallerieen, besonders die k. k. Gallerie des Belvedere, besitzen treffliche Bilder von Altdorfer. In der Lichtenstein'schen Gallerie ist von ihm eine schöne Madonna mit dem Kinde und Engeln vom J. 1511 vorhanden.

Altdorfer's Kupferstiche stehen seinen Gemälden in Anmuth und Zartheit nicht nach. —

Ein so bedeutendes und eigenthümliches Meisterwerk wie Altdorfers Alexanderschlacht, musste zugleich mannigfache Nachfolge hervorrufen. So befindet sich in der Münchner Gallerie 27. ein Gemälde von Martin Fesele (um 1530), welches die Belagerung Roms unter Porsenna darstellt. Dies ist eine Composition von demselben Reichthum, die Gestalten eben so fein und geschmackvoll, wie auf Altdorfers Bilde; doch hat es nicht die Poesie des letzteren. Ein zweites Ge- 28. mälde desselben Künstlers, in der Schleissheimer Gallerie, Cäsar's Eroberung der Stadt Alexia in Frankreich, ist ungleich weniger bedeutend. — Ebenso ist auch das Bild ei- 29. nes andern Künstlers der Zeit, Georg Brew, den Sieg des Scipio über Hannibal zu Zama darstellend, in der Münchner Gallerie, nur eine mittelmässige Nachahmung Altdorfer's; die Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen, und die Ausführung des Einzelnen hart. —

Georg Pens ging, nachdem er sich in Dürer's Schule gebildet hatte, nach Italien, in die Schule des Raphael. So ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen seinen frühe- 30. ren und seinen späteren Arbeiten. In der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich von ihm das Gemälde einer Kreuzigung Christi mit kleinen Figuren, das sehr sauber und mit anmuthvoller Ermässigung der nürnbergischen Manier gemalt ist. — 31. Eine andre Darstellung der Kreuzigung, in der Augsburger Gallerie, ein Altarbild mit Flügeln, ebenfalls noch aus der früheren Zeit, ist dagegen beträchtlich befangener gehalten. — 32. Ein heil. Hieronymus, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, zeigt einen tüchtig gemalten und durchgebildeten nachdenklich alten Kopf. — Zur Richtung der italienischen Kunst gehören ein Paar Bilder der Münchner Gallerie, welche den Namen des

G. Pens führen: Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, 33. halbe Figur, nackt, — weich modellirt, aber hart in der Färbung. Sodann Venus und Amor, ein Bild von scharfer Zeich- 34. nung und fast italienischer Färbung.

Einen ausgezeichneten Rang nimmt Pens als Portraitmaler ein. Die Burg zu Nürnberg besitzt ein vorzügliches Bild 35. der Art. Im Berliner Museum befinden sich deren drei, die 36. auf gleiche Weise durch treffliche Anordnung, wie durch leichte, warme Farbe und freie Pinselführung ausgezeichnet sind. In zweien von diesen (II, No. 71, 72) waltet noch die deutsche Auffassungsweise vor, während das dritte (I, No. 295) mehr nach italienischer Art gemalt ist.

Unter den kleinen Kupferstichen des Georg Pens ist vor- 37. nehmlich die Reihenfolge der Blätter, welche die Geschichte des Tobias darstellen, durch ein schönes, liebenswürdiges Gefühl ausgezeichnet. Hier vereint sich die deutsche Schlichtheit und Naivetät der Auffassung mit jener höheren Anmuth, die als ein Erbtheil Raphaels zu betrachten ist, auf eine glückliche, ungesuchte Weise. —

Von Gemälden des Jacob Bink ist wenig bekannt. 38. Seine übrigen Werke tragen im Allgemeinen den Stempel der Schule, vereint ebenfalls schon mit den Einflüssen italienischer Kunst. —

Mathias Gruenewald gilt als ein vorzüglicher Nach- 39. ahmer Dürer's. Eine heilige Familie von seiner Hand, unter den Werken der Schleissheimer Gallerie, ist eine anmuthige Composition und rechtfertigt vollkommen diese Angabe. In der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich von ihm ein trefflich 40. einfaches Portraitbild des Kaisers Maximilian und seiner Familie. — Von Gruenewald's Schüler, Hans Grimmer, be- 41. finden sich zwei vorzügliche Portraits in der Moritzkapelle zu Nürnberg, welche jedoch bereits gänzlich von der altdeut-

§. 28, 38. Neuere Untersuchungen über diesen Künstler in E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg etc. 1833. S. 157 ff.

schen Darstellungsweise abweichen; sie entsprechen wesentlich dem Charakter, welchen die Bilder der gleichzeitigen holländischen Portraitmaler tragen.

§. 29. Hans Burgkmair war nicht Schüler Dürer's, wohl aber mit ihm nah befreundet. Auch bei diesem Künstler zeigt sich vorherrschend der Einfluss Dürer'scher Manieren, doch ist er nicht ohne eine eigenthümliche Würde. Gewisse Schärfen sind ihm, wie auch häufig den andren Künstlern der Zeit, eigen; ebenso fehlt es auch nicht an einzelnen Phantastereien. — Die zahlreichen, ihm zugeschriebenen Bilder
1. auf der Burg von Nürnberg erinnerten mich bedeutend an die Weise des Michael Wohlgemuth. Unter den, im Ganzen nicht sonderlichen Bildern Burgkmair's in der Moritzkapelle war
2. mir eins vom J. 1510 interessant: Maria, die unter einem Baume sitzt und dem Kinde eine Traube reicht. Maria und das Kind gruppiren sich hier vortrefflich und sind nicht ohne Anmuth; nur die Formen des Kindes sind unschön. Eine zierliche Landschaft bildet den Grund des Gemäldes. — Unter den Bildern desselben Künstlers in der Schleissheimer Gallerie ist vornehmlich ebenfalls Eins von hohem Werthe.
3. Es ist ein grosses Gemälde und stellt den Johannes auf der Insel Patmos dar. Drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes; zwischen ihnen Johannes, der halb knieend, halb emporschauend zur Erscheinung der Maria, zu schreiben im Begriff ist. Umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen u. s. w. Das Ganze erinnert an Altdorfer und bildet ein anmuthvolles Waldmährchen. Ausserdem sind in der Schleissheimer Gallerie noch andre bemerkenswerthe Bilder von Burgkmair's Hand vorhanden. Unter diesen führe
4. ich namentlich das Portrait des Dr. Joh. Geiller von Kaisersburg, vom J. 1510, an, das hart und streng, aber mit lebendigem Charakter gemalt ist. Ebenso sind auch die von ihm
5. herrührenden Portraits des Herzogs Wilhelm von Baiern und seiner Gemahlin in der Münchner Gallerie streng und scharf, aber in einfacher Sauberkeit gemalt. — Die öffentliche Galle-

rie von Augsburg und die dortige St. Annenkirche besitzen 6. gleichfalls bedeutende Gemälde von Burgkmair; im Ostchore 7. der genannten Kirche befindet sich u. a. von ihm eine Höllenfahrt Christi mit allerlei abenteuerlichen Teufeleien. —

Von Johannes Aquila sind in der k. k. Gallerie zu 8. Wien zwei Scenen aus dem Leben der Maria vorhanden, die ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive, zugleich aber auch, wie es scheint, Erinnerungen an den schlichten Adel und die Milde der Bilder des Martin Schön erkennen lassen. —

Ein andrer Zeitgenoss Albrecht Dürers, Hans Baldung 9. Grün, der im Elsass und Breisgau malte, ist ungleich weniger anziehend. Seine historischen Gemälde haben etwas von der nürnbergischen Auffassungsweise, aber sie sind von kalter, trockner Farbe, und die Richtung aufs Phantastische äussert sich in ihnen nur in einer, oft unangenehm übertriebenen Charakteristik. In Portraitbildern ist er ziemlich schwach. Das Berliner Museum, die Moritzkapelle zu Nürnberg und 10. die Schleissheimer Gallerie geben hiefür mannigfache Belege.

B. Sächsische Schulen.

§. 30. Der Richtung des Albrecht Dürer und seiner Schule zur Seite steht die sächsische Schule, deren Hauptmeister Lucas Cranach ist. Von Leistungen etwaniger Vorgänger dieses Künstlers ist wenig bekannt; doch finden sich einige Werke, die (wie auch diejenigen, welche früheren Entwickelungsperioden angehören — §. 7, 4, 5, 9. §. 13, 3.) auf eine weitere Verbreitung der Kunst in Sachsen und den benachbarten Gegenden zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts schliessen lassen. Als ein sehr interessantes Werk, wel- 1. ches noch dem 15ten Jahrhundert anzugehören scheint, ist hier der Hauptaltar in der Moritzkirche zu Halle anzuführen: ein Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit dreidoppelten Flügelthüren, welche sämmtlich, aussen und innen, mit lebensgrossen Heiligen bemalt sind. In den Hauptlinien der Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet

man in diesen Gemälden sogar noch eine Erinnerung an die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien des germanischen Styles; im Einzelnen treten jedoch die Motive der späteren Zeit ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Form der Köpfe, in der etwas geschlitzten Form der Augen, kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und

2. Modellirung. — Nicht minder anziehend ist der Schmuck des Hochaltares im Dome zu Brandenburg, ebenfalls ein Schrein mit Holzstatuen und mit gemalten Heiligenfiguren auf den Flügelthüren, vom Jahre 1518. Letztere wiederum sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edlen würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Einige dieser Köpfe tragen das Gepräge einer ernsten, tief gemüthvollen Charakteristik, in andern herrscht mehr jener Hauch einer eigenthümlich weichen Milde, welcher den vorzüglichsten Leistungen des germanischen Styles eigen zu sein pflegt; und wie ferner einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, so findet man in andern Einzelheiten, vornehmlich in der Behandlung der Stoffe, zugleich Anklänge an die Manier des Lucas Cranach. In Gemässheit dieser letzteren, mehr das Aeusserliche der Bilder betreffenden Umstände hat man dieselben bereits, obgleich irriger Weise, dem Cranach selbst zugeschrieben *)

3. Die Meister der ebengenannten Gemälde sind nicht bekannt. Dagegen ist noch ein drittes Werk anzuführen, auf welchem sich der Verfertiger, Johann Raphon von Eim-

---

§. 30, 2. Fiorillo, a. a. O. II, 193.

*) Heller, Leben Lucas Cranachs, S. 186.

§. 30, 3. J. G. Büsching: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 249. — Vergl. Fiorillo, a. a. O. II, S. 37.

beck, genannt hat; es ist ein Gemälde vom J. 1508, im Chore des Domes von Halberstadt befindlich, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf den innern Flächen der Seitenbilder die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, auf den äusseren die Gestalten heiliger Personen enthaltend. In den allgemeinen Beziehungen möchte dies Bild etwa den Leistungen der Nürnberger Schule zur Seite zu stellen sein; die Composition des Mittelbildes ist etwas überladen; die Köpfe sind in Bezug auf Kraft und Individualität ausgezeichnet, minder in Bezug auf inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. — Ausser den genannten wird ein Werk desselben Künstlers bereits vom J. 1499 angeführt.

§. 31. Diese und ähnliche Bestrebungen wurden jedoch durch die ausgebreitete Thätigkeit Lucas Cranach des älteren, der durch ein langes Leben und äussere glückliche Verhältnisse begünstigt war, in Schatten gestellt. Lucas Cranach war im J. 1472 zu Cronach im Bambergischen geboren und starb im J. 1553 zu Wittenberg. Sein Familienname war Sunder (nicht, wie fälschlich angegeben wird: Müller); den Beinamen führt er von seinem Geburtsorte. Er trat früh in die Dienste des sächsischen Kurfürstenhauses und ward Hofmaler der drei Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Friedrich des Grossmüthigen; mit ersterem wallfahrtete er im Jahre 1493 nach dem gelobten Lande, letzteren begleitete er nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) in sein fünfjähriges Gefängniss und half die Sorgen des Kerkers durch treues Gespräch und heitere Bilder verscheuchen. Im J. 1533 ward er zum Bürgermeister von Wittenberg ernannt und stand fortwährend im vertrautesten Verhältniss zu den grossen Reformatoren der Kirche, namentlich zu Luther; die Heirath des letzteren mit der Katharina von Bora kam vornehmlich durch seine Bemühungen zu Stande.

---

§. 31. Joseph Heller: Lucas Cranachs Leben und Werke. Bamberg 1821.

2. Cranach hat in seinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich was die einfach unbefangene Auffassung der Natur und die schlichte, etwas dünne Behandlungsweise bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft; doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und grossartiger Kraft mehr eine naive, kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten mährchenhaften Blüthen hervorgetrieben.

Seine Werke sind mannigfach, vornehmlich in den sächsischen Gegenden, zerstreut; hier sollen nur einige der interessantesten namhaft gemacht werden. Zunächst die grösseren 3. Bilder heiligen Inhalts, meist Altarwerke. Ein Werk aus Cranachs früherer Zeit, dergleichen nicht häufig gefunden werden, befindet sich über dem Altar der Kirche zu Tempelhof bei Berlin. Es ist mit der Jahrzahl 1506 versehen und stellt auf dem Mittelbilde das Martyrthum der heil. Katharina, auf den Flügelbildern die Gestalten einzelner weiblicher Heiligen dar. Das Gemälde steht in Bezug auf kräftige Färbung den späteren Werken des Meisters nach, zeichnet sich jedoch bereits durch treffliche, lebendig individuelle Köpfe aus.

4. Wittenberg besitzt ein Paar bedeutende Werke von Cranach. Auf dem Rathhause befindet sich von ihm eine grosse Darstellung der zehn Gebote, vom J. 1516, die im Ganzen zwar seinen späteren Werken ebenfalls noch nicht gleich steht, doch bereits durch eine energische Farbe und präcise Behandlung anzieht; zu bemerken sind hier die fabelhaften Teufelgestalten, die sich bei den Uebertretern der Gebote be-5. finden. — Zu den vorzüglicheren Altarwerken Cranach's gehört dasjenige, welches den Hauptaltar der Stadtkirche von Wittenberg schmückt. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine

---

§. 31, 4. 5. Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei etc. Wittenb. 1825 (Mit vielen Abbildungen). S. 94 f., S. 105 ff. — T. 8, 13—16.

kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrunde eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen, das Ganze nicht ohne eine eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Das ganze Werk enthält demnach eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift; es ist, neben jenen Apostelbildern von Dürer (§. 27, [5]), — wenn freilich der Ausführung nach keinesweges von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen Glaubensrichtung zu betrachten.

Sehr trefflich ist ferner das Altarwerk, welches sich auf dem Hauptaltare, im Schiff des Domes von Meissen befindet. Das Mittelbild zerfällt in drei Abtheilungen: zuoberst die Kreuzigung Christi, darunter (in symbolischer Beziehung) das Opfer Isaaks und das Wunder mit der ehernen Schlange; das Opfer Isaaks ist eine höchst grossartige Composition, wie man sie in der That nicht häufig bei Cranach findet, — daneben der Stifter des Bildes, ebenfalls eins seiner vorzüglichsten Portraits. Auf den inneren Seiten der Flügelbilder ist in

6.

sechs Abtheilungen die Geschichte der Auffindung des heil. Kreuzes dargestellt, auf den Aussenseiten derselben Christus mit der Dornenkrone und Maria; dazu noch zwei Flügel mit den Symbolen der Evangelisten. Diese sämmtlichen Flügelbilder, zwar ebenfalls von grossem Werthe, scheinen in mehrfachen Bezügen die Hand des jüngeren Cranach zu verrathen, der seinem Vater in späterer Zeit bei der Ausführung bedeutender Werke zur Hand zu gehen pflegte.

7. Ein grosses Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar stellt auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland dar, Johannes der Täufer, Cranach und Luther auf der einen Seite stehend, auf der andern der Erlöser als Sieger über Tod und Teufel; auf den Seitenflügeln die Bildnisse der Familie Kurfürst Friedrich's des Grossmüthigen. Dies Bild gehört der späteren Zeit des Künstlers an; im Einzelnen ebenfalls vortrefflich, zeichnet es sich besonders durch die Schönheit der Portraitfiguren aus, unter denen besonders das Bildniss Luthers ein Meisterwerk ersten Ranges ist.

8. Um nicht durch die Aufzählung mannigfach gleichartiger Werke zu ermüden, möge hier nur noch eine Reihenfolge von Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi in der Gemälde-Gallerie des k. Schlosses zu Berlin, erwähnt werden, in denen wiederum jenes, bei andern Künstlern der Zeit berührte Streben nach übertriebener Charakteristik hervortritt. Sie sind aus der Zeit von 1537 und 1538. Eine Kreuztragung, ein äusserst lebenvolles Bild, die Schergen und Zuschauer mit trefflich gemalten, energischen Köpfen, und ebenso eine Geisselung sind unter diesen Bildern namentlich hervorzuheben.

9. Die drei Bilder aus der Leidensgeschichte Christi, die sich im Berliner Museum befinden, gehören, wie es scheint, zu derselben Folge.

In einigen kleineren Bildern heiligen Inhalts zeigt sich vornehmlich Cranachs Richtung zum Anmuthigen in ihrer

---

§. 31, 7. H. Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar.

schönsten Entwickelung, seltner zugleich die eben besprochene Neigung zu übertriebener Charakteristik. Beides vereint, in der Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, die [10.] sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet; hier ist Christus von sehr mildem, liebevollem Ausdrucke, die Ankläger dagegen von äusserst rohem bestialischem Charakter. Wiederholungen des Bildes, mit einzelnen Veränderungen, kommen mehrfach vor, in der Schleissheimer Gallerie, in der Gallerie [11.] Esterhazy zu Wien, u. s. w. — Ungleich anziehender jedoch ist die Darstellung Christi, welcher die Kinder segnet, die [12.] Cranach ebenfalls mehrfach, in verschiedener Weise gemalt hat. Eins der schönsten Exemplare dieser Darstellung befindet sich in der Wenzelkirche zu Naumburg; was den Zauber der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit anbetrifft, so möchte dies Bild vielleicht von keiner andern Leistung des Meisters übertroffen werden. Ein zweites Bild [13.] desselben Inhalts sieht man in der St. Annenkirche zu Augsburg, ein drittes im Besitz der Familie von Holzhausen zu [14.] Frankfurt a. M., u. s. w.; auf letzterem Bilde sind Luther und seine Frau als Kinder dargestellt. — Hieher gehören auch verschiedene kleine Bilder Cranach's mit Darstellungen [15.] der heil. Familie, wie sich z. B. ein sehr anmuthiges Bild der Art, vom J. 1504 in der Gallerie Sciarra zu Rom, ein andres im Besitz des Hrn. Campe zu Nürnberg befindet.

Aber auch bei Cranach hat, wie bereits angedeutet wurde, die allgemeine Richtung der Zeit aufs Phantastische eine eigenthümlich selbständige Ausbildung erlangt, und erscheint dann mit allem Zauber, welchen die Poesie der Mährchenwelt zu bieten vermag, geschmückt. Unter den Werken der Art [16.] war mir besonders ein kleines Bild interessant, welches sich unter den Gemälden des „gothischen Hauses“ im Park zu Wörlitz befand und im dortigen Kataloge, nicht ganz passend, als „der Ritter am Scheidewege“ bezeichnet war. Man sieht auf dem Bilde einen stahlgepanzerten Ritter, der sinnend auf einem Steine sitzt, und vor ihm drei nackte Jungfrauen, welche farbige Schleier um ihre Hüften tragen, das Haupt mit

Hut, Netz und Ketten geschmückt. Zwischen den Jungfrauen und dem Ritter steht ein Greis in goldglänzendem Harnisch, den Helm mit Schnäbeln und Flügeln verziert, die Füsse von den Knieen an entblösst, indem er mit seltsam diabolischem Hohn auf jenen herabschaut. Im Hintergrunde ein felsiges Gebirge. Ich glaubte in dem Bilde einen Moment aus der alten Geschichte des Tannenhäusers, der zu dem Venusberge

17\. verlockt ward, zu erkennen. — Ein andres reiches Mährchenbild, dazu das alte Testament den Stoff hergegeben, befindet sich in der öffentlichen Gallerie zu Augsburg. Man sieht hier Delila, in einem schönen Garten sitzend, und den Simson, der als ein stolzer Ritter mit reichen Goldschienen angethan ist und, den Eselskinnbacken in der Hand, in ihrem Schoosse schläft. Sie schneidet ihm mit einer zierlichen Scheere die Haare ab. Im Walde schleichen wohlgerüstet die Philister heran; zur Seite ist eine schöne, reiche Aussicht. — Sehr

18\. anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums, welches Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums.

19\. Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, denen man nicht selten in den Gemälde-Gallerieen begegnet; doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stellung begriffen, sind, nicht selten seine eigenthümliche Richtung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen Vollendung venetianische Technik und venetianische Glut nothwendig wa-

20\. ren. Eins der ansprechendsten Bilder dieser Art befindet sich in der Gallerie des k. Schlosses zu Berlin. Es ist eine

nackte Venus, die an einem Springbrunnen liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner, sauberer Ausführung; den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft.

Endlich möge unter den Bildern dieser Richtung noch eine höchst eigenthümliche Composition Cranach's in der Gallerie des Berliner Museums, den Brunnen der Jugend darstellend, angeführt werden. [21] Es ist ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, werden eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt und mühsam in's Wasser hineingethan. Auf der andern Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser umherplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten. Das Bild ist vom Jahre 1546, dem vierundsiebzigsten des Meisters.

Als Portraitmaler nimmt Cranach eine bedeutende Stelle [22] ein und zeichnet sich hier wiederum durch sein schlichtes, aufrichtiges Anschliessen an die Formen der Natur aus. Schon im Vorigen, bei Gelegenheit einzelner Altarblätter, sind einige seiner vortrefflichsten Portraitdarstellungen erwähnt worden. Als selbständige Gemälde findet man deren in verschiedenen Gallerieen, wie z. B. die Gallerie der Uffizien zu Florenz [23] mehrere von vorzüglichem Werthe enthält, die bedeutendste Auswahl in der Gallerie des Berliner Museums; sehr schön, [24] schlicht und würdig, so wie von trefflicher warmer Färbung ist unter diesen vornehmlich das Portrait des Herzogs Georg von Sachsen. Ein andres dieser Bilder ist eigenthümlich aufgefasst; es stellt den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg als heiligen Hieronymus, in leuchtender Kardinals-

tracht dar, in fröhlicher Waldeseinsamkeit studirend, umgeben von allerlei schönen und edlen Thieren.

25. Auch als Thiermaler war Cranach seiner Zeit sehr berühmt; er wusste das mannigfache Gethier und Geflügel mit solcher Treue abzubilden, dass dergleichen oftmals zu Täu-
26. schungen und Scherzen Anlass gab. Ein treffliches Beispiel der Art hat er uns u. a. in den Zeichnungen jenes Gebetbuches in der Hofbibliothek von München hinterlassen, dessen vorderer Theil von Dürer (§. 27, 44.), der hintere von ihm mit Randverzierungen geschmückt ist. Cranach gefiel sich hier, die verschiedenartigsten Thiergruppen leicht mit der Feder zu entwerfen.

27. Es ist eine namhafte Anzahl von Holzschnitten Cranach'scher Compositionen aus seiner früheren Zeit, meist der heiligen Geschichte oder Legende angehörig, vorhanden. Auch hat er mehrere Portraits berühmter Zeitgenossen in Kupfer gestochen. —

Von der bedeutenden Einwirkung, die Cranach's künstlerische Thätigkeit auf seine Umgebungen ausgeübt und von der vielfachen Nachfolge, die sie hervorgerufen, giebt die grosse Anzahl von Gemälden ähnlichen Styles Zeugniss, die man in den sächsischen Gegenden zerstreut findet und die nicht selten für die Werke des Meisters gelten. Doch ist wenig von eigentlichen Schülern Cranachs bekannt. Der vorzüglichste
28. unter diesen war sein Sohn, L u c a s C r a n a c h d e r j ü n g e r e, der in seinen späteren Lebensjahren, wie früher der Vater, die Stelle des Bürgermeisters von Wittenberg bekleidete. Dieser Künstler scheint sich indess, wie nach seinem Vater, so zugleich nach Albrecht Dürer gebildet zu haben, wie sich dies aus verschiedenen Anklängen, bald an die Weise des einen, bald an die des andern, ergiebt; eigenthümlich aber ist ihm eine weiche Anmuth und Süssigkeit, die sich vornehmlich in

---

§. 31, 26. Lith. von S t r i x n e r: Des ältern Lucas Müllers, genannt Cranach, Handzeichnungen. Ein Nachtrag zu Albrecht Dürer's Christl. myth. Handz. München. 1818.

seinem blühenden (zuweilen nur etwas zu rosigen) Colorit ausspricht. Er ist einer derjenigen, die am längsten (er starb 1586) an der treuen Weise der alten Kunst ausgehalten haben, während seine Zeitgenossen schon fast sämmtlich einem fremden manierirten Einflusse zu folgen begannen.

Die Stadtkirche zu Wittenberg bewahrt mehrere Gemälde 29. dieses Künstlers: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, zu den Füssen die knieende Familie des Stifters, ein treffliches Bild; — eine Geburt Christi, in der das Gebälk des Stalles mit einer Menge lustiger Engelknaben erfüllt ist; — die Bekehrung des Saulus, wenig bedeutend; — und eine eigenthümliche Darstellung, welche wiederum im nächsten Bezuge zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit steht. Es ist der Weinberg des Herrn, dessen eine Hälfte durch Personen der gesammten römischen Clerisei vernichtet wird, während auf der andern die sämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen desselben beschäftigt sind; freilich eine Composition, in welcher das naiv Poetische der Darstellung die malerischen Verdienste bei Weitem überwiegt. — In der Stadt- 30. kirche des nahe gelegenen Kemberg sind die inneren Flügelbilder des Altarwerkes ebenfalls von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. — Eins seiner anziehendsten Bilder (wenigstens 31. nehme ich durchaus keinen Anstoss, ihn als den Verfertiger desselben zu bezeichnen) befindet sich im Dome von Merseburg, an einem Pfeiler des Schiffes hängend; es ist eine Vermählung der heiligen Katharina und einzelne Heilige auf den Seitenflügeln. — Mehrere Tafeln, von derselben Hand wie das 32. ebengenannte Gemälde, befinden sich im westlichen Chore des Domes von Naumburg. Zwei derselben, Flügelbilder, auf deren äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren die Gestalten Christi mit der Dornenkrone und der Maria gemalt sind, gehören einem Altarschreine an, der früher mit Schnitzwerk gefüllt war; die übrigen bildeten zusammen ein andres

---

§. 31, 29. Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, S. 99 ff.; — T. 9—12.

Altarwerk: als Mittelbild die Bekehrung des Saulus mit kekken Ritterfiguren, auf einem drüber zu stellenden Bilde zwei treffliche Engel mit dem Schweisstuch, auf dem Untersatzstücke die Brustbilder der vier Kirchenlehrer, auf den Flügeln die Gestalten einzelner Heiligen. Leider sind diese Tafeln sämmtlich mehrfach beschädigt, doch noch von späteren Restaura-
33. tionen unberührt. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg werden mehrere Bilder mit dem Namen des jüngeren Cranach bezeichnet, die wiederum entschieden dieselbe Hand zeigen. In einigen von diesen tritt auch jene phantastische Richtung der älteren Künstler hervor, namentlich in einer Darstellung des Sündenfalles, wo Tod und Teufel in seltsamer Wildheit hinter Adam herjagen; ähnlich auch in einem zweiten Bilde desselben Inhalts, welches jedoch durch zahlreiche Allegorieen,
34. einen mehr nüchternen Charakter gewonnen hat. — In der Bibliothek zu Weimar werden mehrere vorzügliche Portraitbilder des jüngeren Cranach vom J. 1561 aufbewahrt.

C. Holländische Schule.

§. 32. Neben den bishergenanten Meistern sind, in Bezug auf übereinstimmende Hauptrichtung, noch die Künstler zu erwähnen, die zu derselben Zeit in Holland auftraten. Der
1. erste von diesen ist Cornelius Engelbrechtsen (1468—1533) von Leyden. Das Hauptwerk dieses Künstlers, eins der wenigen, die von ihm auf unsre Tage gekommen sind, befindet sich im Stadthause von Leyden. Es ist ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, in weiter Landschaft, mit vielen Nebengestalten; auf den Seitenbildern, in symbolischer Beziehung, das Opfer Abrahams und die Anbetung der ehernen Schlange; auf dem Untersatzbilde ein nackter männlicher Leichnam, aus dessen Leibe sich ein Baum erhebt (Christus als Baum des Lebens), daneben die knieenden Stifter. Das Gemälde ist von dunkler, kräftiger Farbe, aber glanzlos und wenig erfreulich; die Formen sind hart und dürr, die Bewe-

---

§. 32, 1. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 66.

gungen heftig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der sinkenden Maria ist ein Ausdruck des Weichen und Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang von Härte, den er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. — In der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befindet sich von ihm ein Gemälde, welches den David mit der Bathseba darstellt. 2.

Berühmter ist der Schüler des ebengenannten, Lucas von Leyden (1494—1533). Im Allgemeinen, und namentlich in Bezug auf die äussere Behandlungsweise, dürfte dieser Künstler zunächst mit Albrecht Dürer zu vergleichen sein, doch finden sich bei ihm nur selten die grossartigen Züge des letzteren. Seine innerliche Richtung führte ihn mehr zur Auffassung des gemeinen Lebens, das er bald schlicht und naiv, bald in einer mehr zum Scurrilen sich neigenden Weise darstellt; überhaupt hat das phantastische Wesen der Zeit bei ihm bereits einen bizarren Charakter angenommen und nicht selten muss dieser die Stelle der eigentlichen Würde und Bedeutsamkeit seiner Gestalten vertreten. In solcher Art wenigstens erscheint Lucas von Leyden in den von ihm gefertigten Kupferstichen, die theils heilige Gestalten, theils Scenen des Volkslebens, vorführen. — Gemälde seiner Hand sind höchst selten. Eins der bedeutendsten der Dimension nach, sonst jedoch wenig anziehend, ist eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes, im Stadthause zu Leyden befindlich, die jedoch leider durch Uebermalung so entstellt ist, dass wenig mehr als nur die Composition, als das Werk dieses Meisters gelten kann. Sie ist nach der alten Eintheilung angeordnet: auf dem Mittelbilde das Gericht selbst, auf den Flügelbildern Himmel und Hölle; die Compositionen auffallend dürftig und zerstreut, die Darstellung der himmlischen Freuden ungemein schaal und matt; in den Auferstandenen wenig mehr als sorgfältige Studien des Nackten, und nur im Einzelnen, namentlich auf der Höllenseite, Gestalten und Köpfe von bedeutsa- 3. 4.

§. 32, 4. Schnaase, a. a. O. S. 62.

mem Ausdrucke. Von grosser Würde, in Stellung und Gewandung, sind dagegen die beiden Gestalten der Heiligen, Petrus und Paulus, auf den Aussenseiten der Flügel. — Interessant ist ein kleines Bildchen im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England, eine Gesellschaft von Männern und Frauen am Spieltische vorstellend, in geistreichen,
5. etwas scharfen Zügen behandelt. — Ein schönes, fein gemaltes Gemälde vom J. 1522 befindet sich in der Gallerie von Schleissheim: Maria mit dem Kinde, die heil. Magdalena und ein anbetender Mann zu ihren Seiten. Ebendaselbst noch ein
6. andres Bild von drei Tafeln, in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Seiten die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten; auch dies Bild von sehr sauberer Ausführung und hier jenes phantastisch Bizarre nicht vorherrschend, sondern mit einer eigenen Würde vermählt; besonders das Seitenbild der Geburt Christi ist durch den zierlichen Effekt des Lichtes, das von dem Kinde ausgeht, anziehend. — Bei manchen Bildern die dem Lucas von Leyden zugeschrieben werden, ist diese Benennung sehr zweifelhaft. So namentlich bei
7. einem grossen Gemälde der ehem. Boisserée'schen Sammlung, einem Mittelbilde mit Flügeln, welches die Gestalten von sieben Heiligen enthält (St. Bartholomäus genannt). Diese Gestalten haben etwas Gesuchtes, Ueberzierliches, Capriciöses, was zwar in allgemeiner Beziehung dem Lucas verwandt ist, was hier aber vornehmlich in der zwar sauberen, aber sehr weichlichen Behandlungsweise des Nackten die Hand eines andern Künstlers anzukündigen scheint.

D. Oberdeutsche Schule.

1. §. 33. Eine eigenthümliche, und von den übrigen Richtungen der deutschen Kunst abweichende Schule hatte sich um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in Ulm gebildet. Hier tritt jenes phantastische Element minder charakteristisch hervor, und eine eigenthümlich edle Milde, in verwandter Richtung mit Martin Schön und gewiss nicht ohne

Anregung von Seiten dieses Künstlers, bildet den Grundzug ihrer Kunst.

Einer der interessantesten Meister dieser Schule ist [2] Bartholomäus Zeitbloom. Seine Werke zeigen ein bewusstes und im Einzelnen durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach einer würdigen und bedeutsamen Erfassung des Gegenstandes, verbunden mit einem aufrichtigen Anschliessen an das Vorbild der Natur. Zwar sind die Formen des Körpers bei ihm noch ungelenk, Arme und Beine mager und steif; um desto schöner jedoch der Kopf, mit eben jenem Ausdrucke einer heiteren milden Gemüthsruhe. Dabei ist die Farbengebung kräftig und glänzend, die Carnation, bei aller Zartheit des Ausdruckes, frisch und derb. Eine namhafte Anzahl vorzüglicher Gemälde dieses Meisters befindet sich in der [3] Sammlung oberdeutscher Gemälde, welche Hr. Obertribunal-Prokurator Abel zu Stuttgart besitzt: vier ausdrucksvolle Brustbilder der lateinischen Kirchenväter (aus der Pfarrkirche zu Eschach bei Gaildorf stammend), die lebensgrossen Darstellungen der Verkündigung und der heil. Anna (ebendaher), und die kräftigen Bilder der Heiligen Georg und Florian (aus der Kirche zu Kilchberg bei Tübingen). Mehrere andre in der Sammlung des Hrn. Prof. von Hirscher zu Tübingen, [4] darunter vornehmlich ein Kopf der heil. Anna durch vollendete Technik, höchste Anmuth und Würde des Ausdruckes ausgezeichnet ist. Noch andre in verschiedenen schwäbischen Orten, wie in der alten Kirche auf dem Heerberge bei Sulz- [5] bach (eine Stunde von Gaildorf), zu Hundsholz bei dem Klo- [6] ster Adelsberg, u. s. w. In der Moritzkapelle zu Nürnberg [7] wird dem Zeitbloom das Bild einer heil. Ursula zugeschrieben, eine schlichte Gestalt von schöner statuarischer Würde, das Gesicht mit dem Ausdrucke entschiedener Frömmigkeit und nicht ohne Adel. — Von der ausgedehnten Wirksamkeit Zeitblooms geben ausserdem verschiedene Werke Zeugniss,

---

§. 33, 2—9. Obige Angaben verdanke ich grösstentheils der Mittheilung meines Freundes C. Grüneisen zu Stuttgart.

die als Arbeiten seiner Schule betrachtet werden müssen, na- [8] mentlich die des Hochaltars in der ehemaligen Klosterkirche von Blaubeuren; diese enthalten Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers, von vorzüglichem Ausdruck in den Köpfen, frischer kräftiger Farbe, zwar noch alterthümlich in der Zeichnung der Figuren, doch mehr mager als steif. An dem Giebel derselben Klosterkirche, nach vorn, sieht man ein Wandgemälde Johannis des Täufers, colossal und von ei- [9] genthümlich grossartiger Wirkung. — Andre Gemälde der Ulmer Schule finden sich in der Stadtkirche zu Murrhardt (Darstellungen von Heiligen) und in der St. Urbanskirche zu Hall.

[1] §. 34. Der vorzüglichste Künstler dieser Schule ist **Martin Schaffner**, dessen Blüthe in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt. Die grösste Anzahl von Gemälden seiner Hand befindet sich unter den Werken der Schleissheimer Gallerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus [2] der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä, die Darstellung im Tempel (vom J. 1524), die Ausgiessung des heil. Geistes und der Tod der Maria. Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Mann, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Formen begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes), und die verschiedenartige Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich ausgedrückt. [3] Eine andre Reihe von Bildern aus der Passionsgeschichte Christi, in derselben Gallerie, zeigt eine Behandlungsweise, die [4] sich mehr dem Genre anzunähern beginnt. — Noch ein bedeutendes Werk Schaffner's, vom J. 1521, befindet sich über dem Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses

Altarschmuckes bildet ein Holzschnitzwerk, welches die heilige Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene Heilige darstellend. In der Formenbildung bemerkt man hier etwas Rundes, was fast an italienische Kunst erinnert; die Köpfe sind von weichem Ausdrucke. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren Massen gehalten. — Ein sehr vorzügliches weibliches Bildniss, ohne Zweifel von M. Schaffner, befindet sich (neben andren Werken älterer deutscher Schule) im Besitz des Grafen Leutrum zu Stuttgart.

5.

§. 35. An die ebengenannten Künstler reiht sich wiederum einer der bedeutendsten Meister der gesammten deutschen Malerei an: Hans Holbein der jüngere (1498—1554), Sohn des obengenannten Künstlers gleichen Namens. Von Augsburg gebürtig, brachte er die frühere Zeit seines Lebens in Basel zu; hier scheint er frühzeitig die Eindrücke jener weichen, lebenvollen Auffassung der Natur, wie solche bei den Künstlern des südwestlichen Deutschlands verbreitet war, empfangen und demgemäss seine eigne Richtung ausgebildet zu haben. Dürftige Verhältnisse in der Heimath und die Eröffnung besserer Aussichten veranlassten ihn, im J. 1526 nach England zu gehen, wo er bald am Hofe König Heinrich's VIII. eine ehrenvolle Aufnahme fand und von diesem, wie von den Grossen des Reiches, mannigfach beschäftigt wurde. Er blieb dort bis an seinen Tod (er starb an der Pest), indem er die Heimath nur einige Male und auf kurze Zeit wiederbesuchte.

1.

§. 35. Ulrich Hegner: Hans Holbein der jüngere, Berlin 1827. — C. Fr. v. Rumohr: Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig, 1836. — Dagegen Sotzmann, im Tüb. Kunstblatt, 1836, No. 30—32; — und C. Fr. v. Rumohr: Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein d. j. etc., Leipzig 1836. — *Chrétien de Mechel: Oeuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. Basle* 1780.

2. Holbein ist vornehmlich als Portraitmaler ausgezeichnet. Seine zahlreichen Bildnisse zeigen ein inniges, unbefangenes, höchst vollendetes Anschliessen an die Natur; sie sind durchweg in einer edlen Ruhe und Gemessenheit gehalten, und, wenn sie gleich in der sorgfältigen Behandlung aller Einzelnheiten mit ähnlichen Arbeiten seiner deutschen Zeitgenossen zu vergleichen sind, so stehen sie denselben doch in einer kräftigeren, wärmeren, mehr intensiven Färbung, in schönerer Fülle der Formen um ein Bedeutendes voran. Werke der Art, zum Theil von vorzüglichstem Werthe, findet man in allen grösseren Gallerieen, die reichste Auswahl in England. Hier sind, ausser vielen anderen, namentlich die schö-
3. nen Portraitbilder Holbein's im Schlosse Windsor bei London
4. und die in Longford Castle bei Salisbury befindlichen auszuzeichnen. Sehr interessant, als grössere Composition, ist ein
5. Gemälde Holbein's in der Barbers Hall zu London, welches Heinrich VIII. darstellt, der der Zunft der Chirurgen und Barbiere ihre neuen Statuten übergiebt; der König sitzt auf dem Throne und reicht sie den rechts knieenden funfzehn Chirurgen, drei andre knieen zur Linken. Die Köpfe in diesem Bilde sind alle vortrefflich; leider jedoch hat es etwas
6. gelitten. Ein ähnliches Gemälde befindet sich im Bridewell Hospital zu London.

Unter den Bildern der Art, die in deutschen Gallerieen aufbewahrt werden, ist das schönste und anziehendste ein Ge-
7. mälde der Dresdner Gallerie. Es stellt die Königin des Himmels, in einer Nische stehend, das Christkind auf ihrem Arme, dar, und zu ihren Seiten knieend die Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel. Hier ist, mit der lebendigsten Naturwahrheit, die uns die knieenden Gestalten in vollkommener Gegenwart vorführt, zugleich Ernst und Sammlung und die Richtung des Gemüthes auf ein Höheres in schönstem Maasse verbunden; nicht bloss im Allgemeinen durch die Einführung göttlicher Wesen in den menschlichen Kreis, sondern insbesondere durch die Art und Weise, wie sich die heilige Jungfrau denen, die sie verehren, anschliesst, wie sie die

Stille und den heiligen Frieden, der in ihrem Antlitz und ihrer Gestalt, so wie in der kindlichen Geberde des Heilandes ausgesprochen ist, ihren Umgebungen thätig mitzutheilen scheint. Es liegt in dieser unmittelbaren Verbindung des Göttlichen mit dem Menschlichen, in dieser gegenseitigen Uebereinstimmung ein frommer, keuscher Ernst, wie ihn nur die Kunst unserer Väter darzustellen vermochte. — Die Gallerieen von Wien und Berlin, namentlich auch die Gallerie der Uffizien zu Florenz, besitzen ebenfalls sehr vorzügliche Portraitbilder von Holbein's Hand. — Aus seiner früheren Zeit befinden sich verschiedene Bildnisse in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, unter denen sich besonders ein weibliches Portrait mit der Unterschrift „Lais corinthiaca“ auszeichnet. 8. 9.

Von historisch-kirchlichen Gemälden Holbein's ist nur Weniges erhalten. Als Beispiel möge ein Altarbild im Münster zu Freiburg im Breisgau angeführt werden, welches die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, beides figurenreiche Compositionen und mit den Bildnissen der Stifter versehen, darstellt. — In der Bibliothek zu Basel befindet sich, auf acht verbundenen Tafeln geringerer Grösse gemalt, eine Darstellung der Passion Christi, deren einzelne Scenen durchweg in reicher Zusammensetzung, mannigfaltigem Leben und äusserst fleissiger Vollendung ausgeführt sind. Ebendaselbst befinden sich noch zehn andre getuschte Zeichnungen der Passion von Holbeins Hand und von ähnlichem Werthe. 10. 11. 12.

Bei jener vorherrschenden Richtung auf rein objektive Auffassung der Natur und auf ruhevolle, gemessene Darstellung sollte man bei Holbein am Wenigsten eine bedeutende Einwirkung jenes phantastischen Elementes der Zeit erwarten. Und doch ist gerade er einer von denen, welche dasselbe in seiner tiefsten Bedeutung erfasst und mit der ergreifendsten Poesie durchgebildet haben. Ich deute hier auf die Holzschnitte seines berühmten Todtentanzes. Denn auch in diesen Werken ist das Räthselhafte, das Träumerische, das Abenteuerliche, wozu die Phantasie in einseitigem Vorherrschen so leicht verlockt, überwunden und der Darstellung eines 13.

höheren Zweckes untergeordnet. Freilich besteht dieser Zweck nicht in einer Erhebung und Verklärung des Irdischen, nicht in der Herausstellung allgemein gültiger Gesetze (der Gesetze der Schönheit), welche den wechselnden Formen des Lebens zu Grunde liegen; er fasst im Gegentheil nur das Aeussere, das Mangelhafte, Verkehrte des Irdischen auf und stellt dasselbe in seiner Werthlosigkeit und Nichtigkeit dar. Freilich ist es hier nicht ein holder Jüngling mit umgewandter Fackel, der dem Sterblichen naht, sondern ein phantastisches Gerippe, ein täppischer Kobold, der überall in Lust und Freude hineingreift, überall die Blüthe des Lebens an ihrer Wurzel abschneidet. Aber wiederum nur die tiefste Auffassung des Lebens vermochte den verwegenen Humor, die vernichtende Ironie zu erzeugen, welche in diesen Compositionen heraustritt; nur die freiste Anschauung irdischer Verhältnisse gab dieser abenteuerlichen Knochengestalt jenen schneidenden Hohn, mit dem sie die Geberden der Stolzen und Mächtigen nachäfft, jene dämonische Gewalt, mit der sie die in ihren Lüsten Versunkenen überfällt, jene skurrile Gemüthlichkeit, mit der sie sich des Armen und Nothleidenden annimmt. Mannigfach bereits vor Holbein, das ganze funfzehnte Jahrhundert hindurch und noch früher, sind in der deutschen Kunst Darstellungen des Todtentanzes, eben in Folge der allgemeinen phantastischen Richtung, beliebt gewesen; aber was hier nur als der Ausdruck eines dunklen, fast unbewussten Gefühles erscheint, ist von ihm mit tiefster Durchdringung der Aufgabe und mit höchster künstlerischer Kraft ausgeführt worden. — 14. Diese Holzschnitte, eine Folge von einigen und vierzig Blättern, bilden ein selbständiges Werk, dessen erste Ausgabe im J. 1538 erschien; zahlreiche spätere Ausgaben und Nachbildungen bezeugen die fortgesetzte Theilnahme für dasselbe. — An dies Werk schliessen sich noch verschiedene andre Holz- 15. schnitte Holbeins an, namentlich ein kleines Alphabet mit

---

§. 35, 14. *Les simulachres et historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. A Lyon.*

Darstellungen des Todtentanzes, und zwei Blätter, auf denen 16. Dolchscheiden, mit ähnlichen Figuren geschmückt, vorgebildet sind. Ausserdem ist noch eine bedeutende Anzahl Holbein'-scher Holzschnitte vorhanden, welche Scenen der biblischen 17. Geschichte zu ihrem Gegenstande haben. —

Bei den eigentlichen Nachfolgern Holbein's tritt das phantastische Element der Kunst, wie es scheint, nicht weiter hervor. Ihr Hauptverdienst besteht in Portraitbildern, in denen sie gleichfalls Vorzügliches geleistet haben. Die bedeutendsten dieser Künstler sind Hans Asper und Christoph Am- 18. berger. Von letzterem finden sich ein Paar gute Portraits 19. im Berliner Museum, und mehrere historische Darstellungen 20. in der Moritzkapelle von Nürnberg, in der Münchner Gallerie, in der St. Annenkirche zu Augsburg, die als vorherrschendes Element eine weiche, im Einzelnen etwas schwache Gemüthlichkeit erkennen lassen. —

Neben Holbeins Darstellung des Todtentanzes ist noch eine zweite Darstellung desselben von seinem Zeitgenossen 21. Nicolaus Manuel (gen. Deutsch, 1484—1530) von Bern anzuführen. Sie war auf der, nachmals abgebrochenen Mauer eines Dominikanerklosters zu Bern ausgeführt, ist jedoch noch in genauen Nachbildungen erhalten und durch lithographirte Umrisse *) bekannt. Auch hier ist eine grosse Fülle eigenthümlich geistreicher Motive enthalten. Manuel war ein bedeutender und geistreicher Anhänger der Reformation, und, wie er in einer namhaften Anzahl äusserst witziger Fastnachtsspiele die Missbräuche der katholischen Kirche zu verspotten wusste, so hat er auch verschiedene, meisterhaft entworfene 22. Zeichnungen ähnlichen Inhalts hinterlassen. Als Beispiel möge nur eine derselben (im Besitz des Hrn. Grüneisen zu Stutt-

---

§. 35, 21. (S. Scheurer:) Leben Niklaus Manuels, Fänners der Stadt Bern. Bern 1742. — Von C. Grüneisen befindet sich ein umfassendes Werk über Manuel (auch für die allgemeinere Geschichte der deutschen, besonders der oberdeutschen Kunst wichtig) im Drucke.

*) Niklaus Manuels Todtentanz, lith. nach W. Stettler's Copien. Bern bei R. Haag u. Comp.

gart), welche die Auferstehung des Herrn darstellt, angeführt werden; die Hüter des Grabdeckels sind hier aber nicht römische Krieger, sondern Pfaffen und Mönche, welche mit ihren Dirnen umhersitzen und entsetzt beim Anblick des Heiligen auseinanderfahren.

E. Niederländische Meister und Künstler verwandter Richtung.

1. §. 36. Endlich ist es noch nöthig, einen Blick auf das Verhalten der belgischen Kunst, im Anfange und bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, zu werfen. Der mächtige Accord, welchen Hubert und Joh. van Eyck angeschlagen hatten, war im Rauschen des Jahrhunderts gemach verhallt; der liebevolle kindliche Sinn, mit dem sie und ihre Nachfolger die gesammte Welt der Erscheinungen in ihren Bildern wiedergespiegelt, war dem weiterstrebenden Geiste nicht mehr genügend. Auch hier drängte sich das Begehren hervor, den Menschen aus der ihn umgebenden Natur zu lösen, Individualität und Charakter des Einzelnen selbständig hervortreten zu lassen, Form und Organismus seiner Gestalt in lebendiger Harmonie zu entwickeln. Die Künstler dieser neuen Richtung gehören nicht mehr Flandern, sondern, dem grössten Theile nach, Brabant an.

2. An ihrer Spitze steht Quintin Messys von Antwerpen (gest. im J. 1529). Die Bildungsgeschichte dieses Künsters ist wenig bekannt; man weiss nur, dass er früher ein Grobschmied war und, um der Hand seiner Geliebten würdig zu werden, die Kunst der Malerei erlernte, angeblich ohne Lehrmeister.
3. Sein bedeutendstes Werk ist ein Altargemälde, früher in der Kathedrale, gegenwärtig in der Akademie von Antwerpen befindlich, dessen Anfertigung er im J. 1508 übernahm. Das Mittelbild stellt den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuze dar, wie er von seinen Freunden und den heiligen

---

§. 36, 3. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 234 ff. — Hotho: Vorstudien für Leben und Kunst, S. 239 ff.

Frauen beweint wird; Maria, von tiefem Schmerz ergriffen, wird von Johannes unterstützt; zwei ehrwürdige Greise, Joseph von Arimathia und Nicodemus, halten den oberen Theil des Körpers und das Haupt des Herrn, während die heiligen Frauen seine Wunden salben; die Figuren fast Lebensgrösse, die Anordnung der Gruppen so, dass jede Gestalt möglichst vollständig und bedeutsam hervortritt. In dem rechten Flügelbilde sieht man das Haupt Johannis des Täufers auf der Tafel des Herodes und Spielleute auf erhöhter Tribune, komisch widrige Gesellen, welche die Tafelmusik machen. Das linke Flügelbild stellt Johannes den Evangelisten dar, der in Oel gesotten wird; daneben Henkersknechte, die mit brutalen Spässen das Feuer anschüren, andre Zuschauer disputirend u. s. w. Das Bild ist von hoher Vollendung und Wahrheit in der Ausführung, von tief bedeutsamer Entwickelung der einzelnen Charaktere, — ein höchst grossartiges Pathos, auf mannigfache Weise abgestuft, in den klagenden Gestalten des Mittelbildes; es würde in diesen Beziehungen den Werken des Leonardo da Vinci an die Seite zu stellen sein, wenn es die Ruhe und Schönheit in den Formen des letzteren erreichte, und wenn nicht im Gegentheil noch etwas Schroffes und Gewaltsames das Ringen des Künstlers zur Bewältigung seines Stoffes erkennen liesse.

In anderen Bildern, deren Gegenstand die pathetische Auffassung des vorigen ausschloss, erscheint Quintin weicher und entwickelt ein eigenthümlich heiteres frisches Leben. So in einer schönen Altartafel, welche sich in der Gemäldegallerie des Prinzen von Oranien zu Brüssel befindet: Maria mit dem Christkind im Arme, als Himmelskönigin auf dem halben Monde stehend und von Engeln umgeben; unter ihr sieben Gestalten mystischer Beziehung, theils des alten Testamentes, theils der Legende. — Aehnlich ein Altarblatt in der Peterskirche zu Löwen (in einer Nebenkapelle des Chores), welches auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und die Personen der heil. Verwandtschaft, auf den Seitentafeln Scenen aus dem Leben der Eltern der Maria darstellt. — Aehnlich auch ein

4\. 5. 6.

Gemälde des Berliner Museums: Maria auf dem Throne sitzend und das Christkind küssend. Vorn, auf einem Tischchen, sieht man hier Speisen, kunstreich gemalt, aber schon ein irdisches Bedürfniss andeutend, welches den älteren Meistern ebenso wie die lebendigere Bewegung des Ganzen fremd ist; doch ist die Arbeit des Thrones, besonders die durchschimmernden Achatsäulen und deren durchbrochene Goldkapitäle, wiederum ganz in der alten nachdenklichen Weise ausgeführt.

7. Im Palaste zu Windsor bei London befindet sich ein Gemälde Quintin's (die beiden Geizhälse genannt), dessen künstlerische Kraft und Bedeutung wesentlich in jenem Streben nach charaktervoller Auffassung begründet ist. Es stellt zwei Männer, hinter einem Tische sitzend, dar; der eine, beschäftigt, Geld zu zählen und die Summe in seinem Rechnungsbuche zu notiren, hat das Aussehen eines Kaufmanns; der andre, der jenem die Hand vertraulich über die Schulter legt und boshaft vergnüglich zum Beschauer herausblickt, scheint ihn so eben betrogen zu haben. Das Bild ist, in den Köpfen sowohl wie in dem mannigfachen Geräth des Comtoir-Zimmers, meisterhaft gemalt und ein merkwürdiges Beispiel des Ueberganges der Malerei von heiligen zu weltlichen Gegenständen. Es finden sich von demselben verschiedene Wiederholungen und Copien, auch freiere Nachbildungen (Geldwechsler mit Frauen u. dergl.) von späteren Künstlern.

8. Eine namhafte Schule scheint sich nicht an Quintin Messys angeschlossen zu haben. Nur sein Sohn Johann Messys ist als Schüler Quintin's, von dem sich Werke erhalten haben, bekannt; doch sind seine Bilder, sowohl in Rücksicht auf die reizlose Färbung als auf gemeinere Auffassung, wenig

9. interessant. Als Beispiel sind ein Paar Bilder Johann's in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, ein Ecce-homo und eine Kreuztragung, anzuführen.

1. §. 37. Gleichzeitig mit Quintin Messys und bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts begegnen wir einer nicht unbedeutenden Anzahl niederländischer Künstler, die die Mängel

der alten Schule in andrer Weise auszugleichen suchten. Der Ruhm der grossen Meister Italiens war nach dem Norden gedrungen, die reinere Schönheit ihrer Gestalten hatte dem Sinn ein neues Gebiet eröffnet; mit den neuen Erfahrungen, die sie bei ihren Studien in Italien gesammelt, durften die niederländischen Künstler hoffen, zu schöneren Resultaten zu gelangen. Man behielt das Gemüthvolle der alten Compositionsweise ohne ihre Härten und Unregelmässigkeiten bei, man bildete die Gestalten richtiger und voller, die Gruppen mehr übersichtlich und zierlich, und erreichte es allerdings, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darstellungen war auch zugleich ihr innerliches, geheimnissvoll ergreifendes Wesen verschwunden; und doch war man von ihnen noch nicht frei genug, besass man überhaupt nicht innerliche Kraft genug, um den tiefen Quell, aus dem jene vollendetere Richtung der italienischen Kunst hervordrang, zu ergründen. So entstand in der Mehrzahl dieser niederländischen Leistungen, trotz mancher äusseren Vervollkommnung, eine Leere des Gefühls, die von der grossartigen Kraft des Quintin Messys weit entfernt war, und die nur in vereinzelten Fällen, namentlich in den früheren Leistungen der Meister dieser Richtung, einem bedeutsameren Ernste zu weichen vermochte. Die vorzüglichsten Künstler dieser Zeit sind folgende.

2. Bernhard van Orley. Ein schönes Gemälde aus des Meisters früherer Zeit, da er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und der eignen lebendigen Empfindung folgte, in dem Museum von Brüssel: der Leichnam des Erlösers von seinen Freunden und den Frauen beweint; tiefer Ausdruck des Schmerzes und Mitleides bei anmuthvoller Bildung der Köpfe. Auf den Flügelbildern eine grosse Anzahl von Portraits. — 3. Ein sehr ähnliches Gemälde (ohne Flügelbilder) im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. (dort Gio. Bellini genannt.) — 4. Ein Gemälde der ehem. Boisserée'schen Gallerie: der h. Norbert, die Glaubensmeinungen des Ketzers Tanchlin widerlegend; sehr ausgezeichnete Köpfe, reiche italienische

5. Architektur. — Ein vortrefflich ausgeführtes weibliches Bildniss in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu 6. Brüssel, in der Art des Andrea del Sarto. — Ein Gemälde aus der späteren Zeit des Künstlers in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen: das jüngste Gericht, und auf den Flügelbildern Heilige nebst der Familie des Stifters darstellend. In den nackten Gestalten der Auferstandenen, die den Hauptraum des Mittelbildes einnehmen, erkennt man hier bereits, dass es dem Künstler wesentlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwickelung vor-7. zuführen. — Vieles Andre von ihm in Gallerien zerstreut, Bedeutendes u. a. in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien.

Johann Mabuse (oder Maubeuge, eigentlich: Gossaert). 8. Vorzügliche Bilder seiner früheren Zeit: eine Kreuzabnahme, mit einzelnen Heiligen auf den Flügelbildern, vom J. 1521, 9. im Besitz des Hrn. Solly zu London; — eine Darstellung der Dreieinigkeit mit den allegorischen Gestalten der Charitas und Pax, in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, noch trefflich in Zeichnung und Ausdruck. — In späteren Werken manierirte Nachahmung der Italiener, wie z. B. in zwei gros-10. sen Gemälden des Berliner Museums, Adam mit Eva, Neptun mit Amphitrite, die nur grosse nüchterne Aktfiguren enthalten. Andres in andren Gallerieen.

Johann Schoreel, eine Zeit lang Schüler des letzteren. Die vorzüglichsten Werke, welche man diesem Künstler beilegt, zeichnen sich, wenn auch minder durch geistreiche Entwickelung der Handlung, so doch durch eine grosse Weichheit und Zartheit in den Köpfen, sowie durch liebenswürdigen, milden Ausdruck vortheilhaft aus. Sie dürften als die schönsten Leistungen der in Rede stehenden Richtung zu 11. betrachten sein. Dahin gehören besonders: ein Altarbild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., auf dem mittleren Gemälde die Grablegung darstellend, auf dem einen Seitenbilde die h. Veronika mit dem leisen Ausdrucke eines tiefen innern Leidens, auf dem andern Joseph von Arimathia, ein trefflicher 12. kraftvoller Kopf; — ein Altargemälde in der ehem. Boisse-

rée'schen Sammlung: auf dem Mittelbilde der Tod der Maria, nicht ganz glücklich in der Composition und in der Gewandung sehr manierirt, aber ebenfalls mit einzelnen sehr schönen Köpfen; auf den Seitenbildern Heilige mit der Familie des Stifters, diese in sehr würdiger Anordnung und, namentlich die weiblichen Köpfe, vom grössten Liebreiz. — Ein Schüler des Schoreel war **Anton Moor** (Moro, More), von 13. dem man vortreffliche Portraitbilder, ganz in der schlichten Weise der alten Meister besitzt; ein schönes Bild der Art ist u. a. im Berliner Museum vorhanden.

Michael Coxcie (Coxis), Schüler des Bernhard van 14. Orley, nachmals des Raphael. Seiner trefflichen Kopie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ist bereits gedacht (§. 16, 17.). In der Gemäldesammlung des Stadthauses zu 15. Löwen: Christus zwischen Petrus und Paulus, darüber einige Engel, zwar sehr beschädigt, doch entschiedene und glückliche Nachahmung Raphaels hierin ersichtlich. In andren Bildern, wie dergleichen z. B. in der Akademie von Antwerpen befindlich 16. sind, mehr Verbindung flandrischer und italienischer Manier.

Lancelot Blondeel. Im Berliner Museum: Maria mit 17. dem Kinde, auf reichem, barock verziertem Throne sitzend; das Kind schwach, die Mutter eine edle, milde Gestalt und, wenigstens in der Gesammtanordnung, noch mehr der alten Schule verwandt.

Martin Hemskerk (eigentlich: van Veen), Schüler des 18. Schoreel. In früheren Werken, deren eine namhafte Anzahl unter den Bildern der ehem. Boisserée'schen Gallerie enthalten ist, mehr der schlichteren gemüthvolleren Weise seines Lehrers verwandt; in späteren eine sehr manierirte Nachahmung italienischer Meister. U. a. m.

Den genannten Niederländern sind noch einige Künstler verwandter Richtung, aus den benachbarten Gegenden Deutschlands, anzuschliessen. Hieher gehört: **Bartholomäus de** 19. **Bruyn** aus Köln, ein trefflicher Meister dieser Zeit. Sein

---

§. 37, 19. **Becker**, im Museum 1836, No 50, S. 397, ff.

Hauptwerk sind die Gemälde vom Jahre 1536, die sich über dem Hochaltar von St. Victor zu Xanten befinden, Doppelflügel eines Reliquienschreines, auf beiden Seiten bemalt, auf denen zu äusserst die lebensgrossen Gestalten verschiedener Heiligen, sodann Begebenheiten aus dem Leben der Kaiserin Helena und das Martyrthum der thebaischen Legion, zu innerst mehrere Scenen aus dem Leiden Christi dargestellt sind. Zahlreiche, zum Theil auch vortreffliche Werke von de Bruyn befinden sich ausserdem unter den Gemälden der ehemaligen
20. Boisserée'schen Sammlung, des städtischen Museums und der Lyversberg'schen Gallerie zu Köln, u. s. w. Auch als Portraitmaler ist de Bruyn ausgezeichnet. — Sodann mehrere
21. tüchtige Meister der Künstlerfamilie zum Ring in Münster. Die vorzüglichsten derselben sind: Ludger zum Ring der ältere. Sein bedeutendstes Werk, vom J. 1538, ist im Besitz
22. des westphälischen Kunstvereins zu Münster. Es stellt Gott-Vater, von himmlischen Heerschaaren umgeben, als Rächer der Sünden, und Christus und Maria, fürbittend zu den Seiten des Stifters dar; es ist von grossartigem Ernst, obwohl ohne Anmuth in den Köpfen, und leider mannigfach verletzt; —
23. Herrmann zum Ring, der Sohn des vorigen, bedeutender als der Vater. Sein Hauptwerk, die Auferweckung des Lazarus im Dome zu Münster, ist ein Gemälde von reicher Composition, schöner Charakteristik und trefflicher Ausführung; es steht etwa den Arbeiten, welche man dem Schoreel beimisst, zur Seite.

1. §. 38. Bemerkenswerth ist endlich noch das erste selbständige Auftreten der landschaftlichen Kunst, welches in der niederländischen Schule um eben diese Zeit Statt fand. War schon früher die Landschaft in den Werken der Eyck'schen Schule als ein bedeutendes Element erschienen, so gingen nunmehr einzelne Künstler dahin über, dass sie dieselbe immer mehr hervortreten liessen und die in ihr vorgehende heilige Handlung, deren man noch nicht ganz zu entbehren wagte,

---

§. 37, 21-23. Becker, ebendas., 1837, No. 1.

mehr zur blossen Staffage des Bildes machten. Eigenthümlich ist dieser ersten Ausbildung der Landschaft noch eine grosse Ueberfülle an einzelnen Theilen, namentlich allerhand phantastischen Bergformen, die noch selten zu einem harmonischen Ganzen verbunden erscheinen und darin noch eine kindliche Lust am Bunten und Mannigfaltigen vorherrscht, wie denn auch die Ausführung bis in die tiefste Ferne hinaus, detaillirend und sorgfältig bezeichnend ist. Die bedeutendsten Künstler dieses Faches sind Joachim Patenier und Herri de Bles, die sich zugleich beide in ihren seltenen historischen Darstellungen den ebengenannten Künstlern anreihen. Die Gallerie des Berliner Museums enthält Belege für die verschiedenen Richtungen dieser Künstler, unter denen hier eine interessante Landschaft von Patenier als Beispiel angeführt werden mag: In der Mitte des Bildes, als malerischer Vereinigungspunkt des Ganzen, Maria mit dem Kinde, auf der Flucht rastend, um sie her eine weitgebreitete Aussicht; im Hintergrunde ein mächtiger Fels, dessen Haupt in die Wolken reicht und in dessen Kessel ein Kloster liegt, dahin eine Stiege emporführt; zu den Seiten des Felsens Dörfer mit mannigfach wohnlich zusammengebauten Häusern; zur Linken ferne Bergzüge, zur Rechten ein weites Flussthal mit einer Stadt, und der Horizont des Meeres; die Ferne in scharfer, blaugrüner Färbung.

2.

3.

Viertes Buch.

Die nordische Kunst unter dem Einfluss der italienischen.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

§. 39. Mehrere der im Vorigen namhaft gemachten Meister, welche die heimische Compositionsweise durch das Studium italienischer Kunst zu verbessern bemüht waren, hatten in der späteren Zeit ihrer Wirksamkeit das Zwiespaltige einer solchen Verbindung erkannt und sich gänzlich der Nachahmung italienischer Malerei zugekehrt. Im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts fand die letztere Richtung in immer ausgedehnterem Maasse statt. Und zwar wandte man sich zunächst ausschliesslich der florentinischen und römischen Schule zu, indem man hier dasjenige, was man in der Heimath vermisste: eine vollkommene und grossartige Entwickelung der Form, als charakteristische Eigenthümlichkeit bereits entwickelt vorfand. Doch gilt auch von diesen Nachahmern (und in noch stärkerem Maasse) dasselbe, was bereits bei den vorgenannten Künstlern gesagt ist, dass ihnen nemlich der innerliche, ethische Lebenspunkt, aus dem jene freiere Schönheit der grossen Meister Italiens hervorgegangen war, fremd blieb, dass sie in der Nachahmung äusserlicher Typen verharrten, dass das Ideal, zu dessen Höhe sie sich allerdings emporschwangen, nur als ein formelles, inhaltloses, innerlich

§. 39. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 249 ff.

todtes zu betrachten ist. Nur in Portraitbildern, wo ein unmittelbares Anschliessen an das Leben und an die Natur geboten war, begegnen wir auch hier einzelnen vorzüglichen Leistungen. An sich hat also die Mehrzahl der Leistungen dieser Künstler keinen gültigen Werth; ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst besteht im Wesentlichen darin, dass sie ein Verbindungsglied zwischen den älteren Meistern und den grossen Schulen des siebzehnten Jahrhunderts ausmachen. Die Mehrzahl dieser Kunstleistungen finden wir bei den Niederländern; aber gerade sie entbehrten in dieser Zeit, in den gewaltigen Kämpfen mit der Uebermacht der Spanier begriffen, des nöthigen Grundes einer bestimmten, eigenthümlich ausgebildeten Nationalität, wie solche überall als Grund und Boden für das Gedeihen der Kunst erforderlich ist, und wie sie sich, eben in Folge jener Kämpfe, erst neu entwickeln sollte.

§. 40. Zu den Niederländern, welche sich am Frühsten ausschliesslich der italienischen Kunst zuwandten, gehört Lambert Lombard (eigentlich Lambert Sutermann, 1506—1560). 1. Dieser Künstler ist noch der Anziehendste unter seinen gleichstrebenden Zeitgenossen; er wusste sich das Edle und Würdige der römischen Schule in einzelnen Fällen mit lebendigem Gefühle anzueignen. Da seine Gemälde aber etwas Schlichtes und Anspruchloses haben, so hat er nicht den Ruhm erlangt, wie die späteren. Von ihm ist unter andern im Berliner Museum ein anmuthiges, gefühlvolles Bild, eine 2. Madonna, die das schlafende Kind in ihren Armen hält, vorhanden.

Der berühmte Schüler des Lombard, das eigentliche Haupt der gesammten künstlerischen Richtung der Zeit, war Franz Floris (eigentlich Franz de Vriendt, 1520 — 1570), den 3. seine Zeitgenossen, in Bezug auf seine bedeutende Einwirkung auf die Kunst, als den „Laternenträger und Strassenmacher der niederländischen Kunst“ bezeichneten, den sie sogar mit dem Ehrentitel des „flandrischen Raphael“ belegten. Franz Floris hat dem Raphael und Michelangelo allerdings gewisse Aeusserlichkeiten der Zeichnung und Anordnung abgesehen,

auch weiss er dieselben mit einer eigenthümlich vornehmen Prätention vorzutragen; aber gerade, weil seine Werke bei dieser Prätention alles inneren Gehalts entbehren, weil sie durchaus hohl, nüchtern und geistlos sind, so machen sie, fast unter allen Productionen dieser Zeit, den widerwärtigsten Eindruck. Eins seiner unleidlichsten Werke (das seltsamer Weise lange für ein Bild des wirklichen Raphael gegolten hat)
4. befindet sich im Berliner Museum: Loth mit seinen beiden Töchtern; hier ist der ekelhafte Gegenstand, den es darstellt und der nur für die wüst leidenschaftliche Weise späterer italienischer Naturalisten geeignet sein möchte, mit vornehmster Kälte und Lüge vorgeführt. Eine bessere Uebereinstimmung zwischen Gegenstand und Darstellung findet man dage-
5. gen in einem Bilde der Gallerie von Sanssouci bei Potsdam, welches die Schönheit, eine nackte weibliche Gestalt, und hinter ihr den Tod darstellt; die hohle Prätention in der Gestalt des Lebens contrastirt in diesem Bilde auf eine wirksame Weise mit jenem dürren Knochengerippe. — Langweilige Götterfiguren von der Hand des Floris sieht man in verschiedenen Gallerieen. Sein berühmtestes Werk ist der Sturz
6. der bösen Engel, in der Akademie von Antwerpen, eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

Floris bildete eine bedeutende Schule. Zu den Künstlern, die aus derselben hervorgegangen sind, gehören zunächst die Gebrüder **Franck**, unter denen vornehmlich **Franz**
7. **Franck der ältere** durch kräftige Färbung und die Abwesenheit affektirten Strebens bemerkenswerth ist. Seine bedeutendsten Bilder sind in der Akademie und im Dome von Antwerpen. Ihm ähnlich, vielleicht nur mehr manierirt, ist sein
8. Sohn **Franz Franck der jüngere**; ein nicht uninteressantes Bild dieses Künstlers ist der Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod, in der Gallerie von München. — Ein
9. andrer Schüler des Floris war **Franz Pourbus der ältere**, der als Portraitmaler, in schlichter und tüchtiger Auffassung des Lebens, eine bedeutende Stelle einnimmt. Seine Predigt des heiligen Aloysius unter vielem Volk, in der Akademie von

Antwerpen, zeichnet sich durch die Einführung von Portraitfiguren vortheilhaft aus. Der Sohn dieses Künstlers, Franz Pourbus der jüngere, war ebenfalls ein vorzüglicher Portraitmaler. — Der bedeutendste Schüler des Floris war Martin de Vos (1520—1604), der sich nachmals in Venedig, nach der Weise des Tintoretto, ausbildete und, in der Richtung der venetianischen Schule, ebenfalls in Etwas von dem hohlen Ideale des Floris abging, indem er sich einer wärmeren, mehr naturgemässen Auffassung zuwandte. Ein Bild von ihm, im Berliner Museum, stellt auf der einen Seite den auferstandenen Heiland dar, der seinen Jüngern am See Tiberias erscheint, auf der andern Seite den Jonas, der in den Rachen des Wallfisches geworfen wird; ein zwar bedeutend manierirtes Werk, jedoch bereits voll Leben und Affekt. Martin de Vos bildete eine grosse Schule und wirkte durch diese in mannigfacher Weise auf die Richtung seiner Zeit ein. 10. 11. 12.

Andre Künstler der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hielten jedoch mehr an der manierirten Nachahmung der römischen Schule fest. Dahin gehören die Deutschen Bartholomäus Spranger und Johann von Aachen, die Niederländer Peter de Witte (genannt Candide), Carl van Mander, Heinrich Goltzius u. a. m., deren zahlreiche Werke im Allgemeinen sehr wenig Erfreuliches zeigen. Goltzius ist vornehmlich durch eine bedeutende Anzahl von Kupferstichen bekannt. Van Mander hat sich durch Aufzeichnung biographischer und artistischer Notizen über seine Vorgänger im Bereiche der Kunst ein Verdienst erworben, welches seine eignen Leistungen im Fache der Malerei weit übertrifft. 13.

Die nächste Stufe nach de Vos nimmt Octavius van Veen (Otto Venius, 1556—1634) ein. Er bestrebt sich, den Gestalten durch sorgfältigere Schattirung den Schein vollkommener Rundung zu geben, sie besser zu modelliren und das Ganze durch harmonische Vertheilung der lichten und dunklen Stellen mehr zu verschmelzen; doch steht er im geistigen Ausdrucke, wenn man eine gewisse Tüchtigkeit der Auffassung, 14.

in einzelnen Fällen wenigstens, ausnimmt, nicht eben höher als die aus der Schule des Floris hervorgegangenen Künstler. Bilder von ihm sind besonders in Brüssel und in Antwerpen vorhanden. Der Ruhm dieses Künstlers besteht darin, dass Rubens in seiner Schule gebildet wurde.

15. Andre Künstler seiner Zeit befolgten wiederum mehr venetianische Studien, die immer, bei vielfach manierirtem Wesen, als ein günstiges Element in ihren Kunstleistungen erscheinen. Dahin gehören besonders Heinrich van Balen und die Deutschen Christoph Schwarz und Johann Rotten-16. hammer. Von letzterem befindet sich im Berliner Museum die Darstellung einer Amazonenschlacht, ein feuriges, leidenschaftlich bewegtes Bild, welches unter den Leistungen jener Zeit eine besondere Aufmerksamkeit verdienen dürfte. — Eine verwandte Richtung zeigt sich auch in den Werken des Cor-17. nelius van Harlem (Corn. Cornelissen), der in seinen bessern Gemälden durch treffliche, warme und weiche Behandlung des Nackten vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet ist, wenn freilich auch bei ihm der belebende Geist, die sinnliche 18. Lust, vermisst wird. Die Gemäldegallerie des Museums und die des k. Schlosses zu Berlin besitzen mehrere Bilder seiner Hand.

19. Endlich ist hier noch Abraham Bloemaert zu erwähnen, der zwar ebenfalls als ein arger Manierist verrufen ist, der jedoch in einzelnen Werken ein glückliches Bestreben nach derber, kräftiger Auffassung der Natur zeigt. In diesem Betracht sind besonders die Bilder anzuführen, die von ihm im 20. Berliner Museum vorhanden sind. Das eine, die Anbetung der Hirten, ist ein Bild von energischer Lichtwirkung und mit 21. kräftigen Gestalten; das andre, von grossen Dimensionen, stellt eine heilige Familie dar und den Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Hier ist der Engel zwar wiederum eine sehr manierirte Gestalt (wie dergleichen für heilige Gegenstände einmal hergebracht war), der Joseph indess ungleich kräftiger und die Nebendinge mit glücklicher Naturnachahmung gemalt.

Fünftes Buch.

Nachblüthe der nordischen Kunst.

Meister des siebzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 41. Während in der nordischen Kunst alterthümliche Gewöhnung und neues Streben des Geistes noch ohne Vermittelung und gegenseitige Durchdringung nebeneinander standen, war die hohe Blüthe der italienischen Malerei vorübergegangen; — und wie die manieristischen Nachfolger der grossen Meister Italiens, so hatten auch die Niederländer und Deutschen, welche sich im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts den Vorbildern italienischer Kunst zuwandten, nur die äusserlichen Vortheile derselben zu theilen vermocht. Diesseit, wie jenseit der Alpen war dies äusserliche Wesen, diese formelle Behandlung der Kunst hervorgetreten, als das Fundament des alten religiösen Sinnes verloren war, als Glaubenswirren, mannigfaches Begehren nach kirchlicher Reform, Kämpfe um innere und äussere Freiheit einen Zustand der Dinge herbeigeführt hatten, der für eine lebendige Fortbildung der Kunst nicht günstig sein konnte. Mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts hatten sich diese Elemente jedoch, wenigstens theilweise, auseinandergesetzt und einen neuen Boden für geistige Entwickelung bereitet. In Italien war, wie wir bereits früher (Band I, Buch VI.) kennen gelernt haben, in Folge dieser Verhältnisse eine Restauration der Kunst, ein

verständiges, schulgerechtes Anschliessen an die älteren Meister und daneben ein derber, zum Theil roher Naturalismus zu Tage gekommen; grossartig Neues, innerlich Bedeutendes war hier nicht in besonderem Maasse hervorgetreten. Anders jedoch im Norden, und zwar in den Niederlanden, wo jetzt die Kämpfe mit den Spaniern beendet und neue Elemente eines kräftigen, gesunden Volkslebens zur Entwickelung gediehen waren.

In den Werken der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts tritt uns die Nachblüthe der Kunst, in einer selbständigen, im Ganzen sehr erfreulichen Weise entgegen. Die Richtung auf das Höchste und Gemeingültige, auf vollkommene, gereinigte Schönheit und Idealität ist hier zwar nicht mehr vorhanden; aber in der Breite, in freier, unabhängiger Behandlung und Würdigung des Einzelnen, wird mannigfach Bedeutendes und Neues gewonnen. Das Einzelleben des darzustellenden Individuums mit seinen Besonderheiten, seinen Interessen und Leidenschaften, der werkeltägliche Verkehr in seiner bunten Mannigfaltigkeit, die Natur in ihrem selbständigen Weben und Schaffen, der Ausdruck gemüthlicher Stimmung in den Spielen des Lichtes und der Farbe, endlich auch eine zierliche Technik, welche, ohne Anspruch auf tieferen Gehalt und somit ohne Lüge, wenigstens das Auge in heiterer Gaukelei ergötzt, — alle diese Elemente bilden sich jetzt in reichhaltigster Fülle aus. Wir betrachten dieselben nach den einzelnen Fächern, in die sie auseinander treten, als Historienmalerei, Genremalerei, Landschaft, Thiermalerei, Stillleben etc., — wobei jedoch zu beachten ist, dass mehrfach Uebergänge zwischen diesen einzelnen Fächern vorkommen und dass in verschiedenen Fällen die Classification mehr oder minder willkührlich sein muss.

Erster Abschnitt.

Historien-Malerei.

§. 42. Die niederländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, und insbesondere die Historienmalerei, scheidet sich zunächst in zwei Richtungen, die zwar schon früher, jedoch nicht mit solcher Entschiedenheit, sichtbar gewesen waren. Die eine derselben ging von den spanischen Niederlanden, vornehmlich von Brabant aus, wo die katholische Kirche Siegerin, die Malerei mithin mehr im Dienste der Kirche geblieben war, und wo zugleich die neuen Bestrebungen noch auf gewisse Weise an das Studium der älteren classischen Meister Italiens angeknüpft wurden. Die andre Richtung, die in dem protestantischen Holland entstand, befolgte dagegen einen gänzlich unabhängigen Weg der Entwickelung. Neben beiden steht noch eine dritte Richtung der Historienmalerei, welche sich unmittelbar der Weise der italienischen Zeitgenossen, und zwar mehr der Naturalisten wie der Eklektiker, anschloss. Zu der letzteren gehören namentlich auch die wenigen Deutschen, welche in dieser Zeit, da in Deutschland die verheerenden Stürme und die Nachwehen des dreissigjährigen Krieges wütheten, zur Ausübung der Kunst Musse und Gelegenheit fanden.

A. Schule von Brabant.

§. 43. Der Begründer dieser Schule, der erste, welcher hier siegreich gegen die Manieristen der vorigen Periode auftrat, war Peter Paul Rubens. Auch bei ihm zwar zeigt 1. sich, wie bei den ebengenannten, das Streben nach einer bestimmten Entwickelung der Formen; doch sind diese Formen nicht mehr willkührlich nach einem allgemeinen äusserlichen Schönheitsprincip gewählt, sondern es sind die einer derben kräftigen Natur, als in welchen die Absichten des Künstlers,

---

§. 43. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 261 ff.

oder vielmehr die gemeinsame Richtung der Zeit, auf sinnliches Begehren, Affekt, Leidenschaft sich nur genügend aussprechen konnten. Aus eben diesem Grunde zeigen seine Compositionen stets eine vollkommen dramatische Durchbildung, sind die verschiedenen Charaktere stets bestimmt ausgesprochen und aufs Entschiedenste nüancirt, die einzelnen Individuen zu vollkommener Selbständigkeit und Unabhängigkeit ausgeprägt. Freilich fehlt dabei jene höhere Reinigung und Milde der grossen italienischen Meister: der Kothurn, der Rubens Gestalten adelt, besteht mehr nur in einem eigenthümlich vornehmen, festlichen Farbenrausche; es fehlt zuweilen selbst nicht an einem gewissen Wohlgefallen an gemeinen, unwürdigen Formen. Aber stets ist Rubens gross, wo ein entschiedenes Handeln, eine entschiedene Befähigung zur That, eine lebendige Empfindung auszudrücken waren; seine Gestalten durchdringt ein innerliches Licht, eine innerliche Kraft und Freude; es bricht aus ihnen der Glanz einer, wenn man will: sinnlichen Begeisterung hervor, der im Einzelnen auch mit den minder anziehenden Darstellungen versöhnt und der überall die Hand des Meisters von den Schülern, die ihm in der Ausführung behülflich waren und seine Weise sich anzueignen strebten, unterscheiden lässt.

2. Rubens war im J. 1577 zu Köln geboren, wo sich seine Eltern, auf der Flucht aus Antwerpen, aufhielten, wurde jedoch bald mit ihnen in ihre Heimath zurückgeführt und starb zu Antwerpen im J. 1640. Er erhielt eine gelehrte Bildung und erlernte die Malerei beim Octavius van Veen. In seinem drei und zwanzigsten Jahre ging er nach Italien und studirte daselbst, während eines siebenjährigen Aufenthalts, vornehmlich die Werke der venetianischen Meister, insbesondre des Tizian und Paolo Veronese, in denen er die meiste Uebereinstimmung mit seiner eignen Richtung fand. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen veranlassten ihn die zahlreichen Aufträge mit denen er heimgesucht ward, eine grosse Werkstatt und Schule zu eröffnen. Sein Leben war an äusseren Ehren reich; er ward von den Regenten seiner Heimath aus-

gezeichnet und machte als Gesandter, mit wichtigen Aufträgen versehen, mehrfach Reisen nach Spanien, England und Holland.

Unter den Gemälden von Rubens sind im Allgemeinen die aus seiner früheren Zeit, namentlich diejenigen, welche er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien anfertigte, die anziehenderen, indem sich zumeist in diesen seine Eigenthümlichkeit von der liebenswürdigsten Seite zeigt; in den späteren Werken ging er, um den zahllosen Anforderungen zu genügen, nicht nur zu einer flüchtigeren, minder sorgfältigen Behandlung über, sondern auch die Auffassung und Composition zeigen sich in diesen minder durchdacht und abgeschlossen; auch musste er in späterer Zeit seinen Gehülfen oft einen zu grossen Antheil an seinen Arbeiten gestatten. 3.

Eins der bedeutendsten und trefflichsten unter denjenigen Gemälden von Rubens, die unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien entstanden, ist ein Altargemälde mit Flügeln, in der k. k. Gallerie zu Wien. Auf dem Mittelbilde ist Maria dargestellt, umgeben von vier heiligen Jungfrauen, indem sie dem heiligen Ildephonsus einen prächtigen Messornat überreicht; auf den Seitentafeln die Bildnisse der Stifter, knieend: der Erzherzog Albert, General-Gouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heil. Albert, — gegenüber seine Gemahlin Clara Isabella mit der heiligen Clara. Die schöne, einfache Composition, die grossartige Ruhe der Gestalten auf den Flügelbildern, vor Allem aber die freudige Pracht des höchst vollendeten und durchaus harmonischen Colorits, welche über das Ganze ausgegossen ist, geben diesem Gemälde eine der ersten Stellen unter den vorzüglichsten Werken des Meisters. 4.

Zu den Werken dieser früheren Zeit, die Rubens in frischer männlicher Kraft, mit Liebe und Ruhe gearbeitet hat, gehört ferner der grössere Theil der in der Akademie von Antwerpen befindlichen Bilder. Unter diesen sind namentlich anzuführen: eine heilige Familie, die er bei seiner Aufnahme der Akademie schenkte; — die heilige Anna, die Jungfrau 5. 6.

Maria als Kind im Lesen unterrichtend, ein Bild, in welchem kräftiges, frisches Alter mit blühender, aber scharf und zierlich gebildeter Jugend zu einer freundlichen Gruppe vereinigt
7. ist; — die heilige Therese, zu den Füssen des Erlösers hingeworfen, in feurigem Gebet und reizvoller Selbstvergessenheit für die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer flehend;
8. — der heilige Franciscus von Assisi, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, Nachahmung eines ähnlichen Bildes des Agostino Caracci, welches den heil. Hieronymus darstellt (Bd. I, §. **106**, 8.), vielleicht minder ruhig in der Composition als dieses, dabei jedoch ernergischer und ungleich lebenvoller in
9. der Ausführung; — sodann ein Altarbild, ursprünglich für die Familie Michielsons gemalt. Dies letztere Gemälde ist nicht bloss an der äusserst sorgsamen, detaillirten Ausführung als ein früheres Werk zu erkennen, sondern es zeigt selbst, wie der Künstler noch versucht und gerungen hat, sich den Styl, der ihm vorschwebte, auszubilden. Die Mitteltafel enthält den Leichnam des von Kreuz abgenommenen Erlösers, die Seitentafeln die Jungfrau mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes. Auf jener ist der Schmerz der die Leiche begleitenden Personen mit sorgsamer, fast absichtlicher Unterscheidung gesteigert; die Farben sind stärker aufgetragen als in späteren Bildern, und der Meister scheint im Reichthum und in künstlicher Verschmelzung der abwechselnden Töne sich besonders geübt zu haben. Es ist dieselbe Lebenskraft, wie in den späteren Werken, aber noch vollkommen beherrscht; sie dient nur dazu, dem Ausdrucke mehr Wärme zu geben, und gerade die Mässigung und Zurückhaltung bei so grosser Fülle leihet den Gestalten einen eigenthümlichen Reiz. — Endlich
10. noch ein grosses Gemälde aus der entwickelten Zeit des Meisters, welches bei grösserer Kraft und Freiheit doch zugleich der tiefsten innern Empfindung voll ist: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, zu seinen Füssen die Getreuen des Herrn in tiefem Schmerze; Magdalena von heftigen Gefühlen

§. 43, 1—10. Schnaase, a. a. O. S. 262.

bewegt, als wolle sie den Stoss, den Longinus auf den bereits Verschiedenen führt, noch abwehren; daneben wenige Krieger, — eine Sparsamkeit der Composition, durch welche die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farbe gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender wirken.

Vielleicht die bedeutendsten Meisterwerke von Rubens sind diejenigen, welche im Querschiff des Domes von Antwerpen befindlich sind: die Aufrichtung des Kreuzes, an welchem 11. der Erlöser schwebt, durch eine Schaar von Schergen, — und die Abnahme des Leichnams vom Kreuz durch seine Freunde. 12. In beiden sind die Gruppen klar angeordnet und einfach zusammengehalten, die Farben voll und harmonisch, die Momente körperlicher Anstrengung den Formen, welche Rubens vorzugsweise liebt, vollkommen entsprechend. Ueberwiegt im erstgenannten Gemälde, dem Gegenstande der Kreuzaufrichtung gemäss, dieser Ausdruck physischer Anstrengung, so tritt in dem andern noch der Ausdruck tiefen innerlichen Leidens und schmerzlichster Aufregung der Gefühle hinzu, so dass dies allerdings als das bedeutsamste erscheint. Auch die Flügelbilder beider Gemälde sind vortrefflich, besonders an dem zweiten die Heimsuchung, die dadurch, dass beide Frauen auf der hohen Treppe eines Hauses zusammenkommen, so neu wie dem schmalen Raume zusagend dargestellt ist. — Minder anziehend ist das Gemälde über dem Hauptaltare des Domes, die Himmelfahrt Mariä darstellend, — ein Gegenstand, der 13. Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit ungleich ferner lag, als die ebengenannten.

Zu den trefflichsten Gemälden von Rubens, die man in Antwerpen sieht, gehört noch das Gemälde seiner Grabkapelle 14. in der Kirche St. Jacob und ein andres in der Augustiner- 15. kirche, beide die heilige Jungfrau, von andern Heiligen umgeben, darstellend, und in beiden das Bildniss des Malers unter der Gestalt des heil. Georg. Zeigt sich in diesen (wie auch in andern Altarwerken der Art), da in ihnen kein besondrer

---

§. 43, 11 — 13. Ebendaselbt S. 220.

dramatischer Moment gegeben war, eine gewisse Ueberfülle der Composition, eine schwelgerische Kraft der Gestalten, so tritt dabei doch zugleich geistvolle Behandlung und warmes, leuchtendes Colorit in erfreulicher und angemessener Weise hervor.

Diesen Werken sind noch zwei andre grosse Altargemälde anzuschliessen, welche, aus der Jesuiterkirche von Antwerpen
16. stammend, sich gegenwärtig in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien befinden; sie stellen die Wunder dar, welche durch den heil. Ignatius von Loyola und durch den h. Fran-
17. ciscus Xaverius verrichtet werden. Auch in diesen zwar bemerkt man eine gewisse Ueberfülle der Composition, welche die gemessene Gruppirung in etwas stört, zugleich aber wiederum eine kräftige dramatische Entwickelung der verschiedenen Handlungen, eine bedeutsame, tribunenartige Gesammtanordnung, und Würde, Ruhe, Feierlichkeit in den zumeist hervorgehobenen Gestalten der beiden Heiligen. Die Gallerie von Wien ist ausserdem noch sehr reich an Gemälden von
18. Rubens, zu deren berühmtesten noch das Bild des h. Ambrosius gehört, welcher den Kaiser Theodosius von der Kirchenpforte zurückweist.

Vielleicht die bedeutendste Anzahl von Gemälden des Rubens findet man in der Münchner Gallerie vereinigt. Sie gewähren eine reichhaltige Uebersicht über die verschiedenen Richtungen des Meisters. Ist in ihnen zwar kein Gemälde vorhanden, welches seinen Meisterwerken in Antwerpen an Tiefe der inneren Empfindung zu vergleichen sein dürfte, so enthalten sie dagegen zunächst höchst ausgezeichnete Beispiele für die Darstellung aufgeregter Leidenschaften, gewaltsamer, körperlicher Anstrengungen. Unter diesen sind vornehmlich einige kleinere, fast skizzenartige Bilder zu nennen, und vor
19. allen die Darstellung einer Amazonenschlacht. Man sieht auf dem Bilde einen Fluss empor, über den eine hochgewölbte Brücke geführt ist; wilde Reiterschaaren, Amazonen von Griechen verfolgt, stürmen über die Brücke hin, indem in der Mitte sich ein dichter Knäuel des Kampfes bildet; links

im Vorgrund werdèn die Amazonen in den Fluss hinabgetrieben, rechts stürzen andre mit ihren Rossen vom hohen Uferrande in die schäumenden Fluten hinab. Bei dem heftigsten Gewühle ist doch die Composition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen in trefflichstem Verhältniss zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser u. dergl. prächtig gemalt. — Die Bekehrung Pauli, eine Composition, die bei dem grossen Reichthum der Figuren ebenfalls sehr klar geordnet und in meisterhafter Keckheit hingeworfen ist. Man sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird; vorn, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürzt; die Stellungen des Entsetzens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst glücklich dargestellt. In lebensgrossen Figuren von Rubens ausgeführt, befindet sich dieselbe Composition in Leight-Court bei Bristol. — Nicht ganz so anziehend ist, in der Münchner Gallerie, die Darstellung des Sanherib, welcher mit seinem Heere zur Nachtzeit durch den Engel in die Flucht geschlagen wird; auch dies zwar ein höchst gewaltiges Effektbild, aber von etwas verworrener Anordnung. — Sehr bedeutend ist dagegen ein grösseres Bild: Simson, welcher von der Delila verrathen wird. Seiner Haare beraubt, springt der Held von dem verderblichen Lager empor, indem er in ohnmächtiger Wuth gegen die Banden, die ihn fesseln, anringt; Schergen um ihn her, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten festhalten; Delila zur Seite, auf die Polster gestützt, üppig in durchsichtigem Gewande, halb höhnisch, halb furchtsam nach dem Ueberwundenen zurückblickend, aus dessen Nähe sie die besorgte Dienerin zu ziehen sucht. — Endlich ein höchst meisterhaftes Gemälde mit lebensgrossen Figuren, eine Gruppe Reiter im Kampfe mit zweien Löwen darstellend. Der höchste Culminationspunkt gewaltsamer, leidenschaftlicher Bewegung unter Menschen und Thieren, bei vollkommen besonnener Entwickelung des Vorganges, gewährt diesem Bilde ein eigenthümlich grossartiges Interesse.

20. 21. 22. 23. 24.

25. Dann ist in der Münchner Gallerie eine Reihe von Gemälden vorhanden, welche den Sturz der Verdammten zum Gegenstande haben. In diesen Darstellungen tritt jedoch dem Beschauer eine bereits ausschweifende Phantasie entgegen, der es nicht mehr um grofsartige Anordnung, sondern wesentlich um wilde Knäuel nackter, schwülstig gebildeter Körper zu thun war. Eben so sind auch zwei Gemälde von grösster 26. Dimension (in der Schleissheimer Gallerie), das jüngste Gericht und den Sturz des siebenköpfigen Drachens darstellend, wenig anziehend.

Auch in andren Darstellungen des Nackten beleidigt Rubens nicht selten durch schwerfällige Körperbildungen und Gemeinheit der Auffassung das Auge des Beschauers, wie namentlich in den Bacchusfesten, dergleichen in mehreren Gal- 27. lerien (eins der Art z. B. in der Münchner Gallerie) vorkommen. Doch finden sich wiederum einzelne hieher gehörige Darstellungen, in welchen die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass jene volleren Formen weniger anstössig, wenn nicht sogar gerechtfertigt erscheinen. Auch in dieser Beziehung besitzt die Münchner Gallerie treffliche 28. Beispiele, unter denen besonders die Entführung der Töchter des Leucippus durch Castor und Pollux und eine Darstellung 29. schlafender Jagdnymphen, die von Waldgöttern belauscht werden, anzuführen sind. Vieles Andre der Art sieht man an andern 30. Orten, z. B. in den Gallerieen des k. Schlosses von Berlin und von Saussouci bei Potsdam. In diesen Bildern, meist mythischen Inhalts, die für die Prunksäle der Reichen und Vornehmen gearbeitet wurden, tritt freilich die eigene Hand des Meisters in der Regel nur in den Hauptpartieen hervor.

31. Aehnlich auch verhält es sich mit einer eignen Classe von Gemälden des Rubens, in denen die Gestalten der alten Mythe als allegorische Figuren, zumeist in speciellem Bezuge auf gegeschichtliche Begebenheiten und mit Portraitbildungen vermischt, angebracht sind. Doch wohnt diesen Allegorieen durchhin ein nüchterner, häufig trivialer Charakter bei; sie sind nicht aus lebendiger innerlicher Empfindung, sondern nur aus

der Sucht nach äusserem Prunk, nach äusserer Dekoration hervorgegangen, und stehen zumeist in scharfem Contrast gegen die unmittelbare Auffassung des Lebens, in welcher Rubens Meister war. Das Hauptwerk der Art ist die grosse Reihen- 32. folge der Gemälde, welche die Geschichte der Maria von Medicis darstellen und im Auftrage dieser Königin ausgeführt wurden. Nur in denjenigen, in welchen die wirklich historische Darstellung überwiegt, tritt hier wiederum die schöne freie Weise des Meisters hervor. Sie befinden sich im Museum von Paris. — Leider hat diese Richtung auf das äusserlich Allegorische unter Rubens Nachfolgern mannigfach Widerwärtiges zum Vorschein gebracht.

Um so erfreulicher zeigt sich Rubens dagegen in seinen 33. Portraitbildern, in denen eine frische, kräftige Auffassung der Natur, häufig auch eine sorgfältigere Behandlung und liebevollere Ausführung wie bei dem grösseren Theil seiner historischen Gemälde sichtbar wird. In den englischen Gallerieen, in Paris, in den bedeutendsten Gallerieen von Deutschland findet man zahlreiche Portraitbilder seiner Hand, im Einzelnen höchst Ausgezeichnetes. Häufig hat er sich selbst und seine beiden Frauen, mit besondrer Vorliebe seine zweite Frau, die durch ihre Schönheit berühmte Helena Forman, abgebildet. In der 34. Gallerie Pitti zu Florenz ist eins seiner trefflichsten Portraitbilder, welches ihn selbst mit seinem Bruder, mit Justus Lipsius und Hugo Grotius darstellt.

Die Anzahl der Gemälde, welche man Rubens zuschreibt, 35. geht ins Unberechenbare. Die im Vorigen angeführten sollen nur als vorzügliche Beispiele seiner verschiedenen Richtungen gelten. Ueber seine ausgezeichneten Leistungen im Fache der landschaftlichen Darstellung wird später (§. 58, 21.) bei der gesonderten Betrachtung dieses Zweiges der Malerei, in dessen Entwickelung sie wesentlich eingreifen, die Rede sein.

§. 44. Der berühmteste unter Rubens Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). In den früheren Bildern dieses Künstlers ist noch deutlich das Bestreben des Schülers wahrzunehmen, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters

sich, bis zur Uebertreibung, anzueignen sucht. Die Gallerie
1. des Berliner Museums enthält für diese frühere Richtung einige seltene Beispiele. Zu diesen gehört ein Gemälde, die beiden Johannes darstellend, welches das Gepräge einer noch rohen Genialität, ein Prunken mit geistreicher Handfertigkeit
2. zeigt. Aehnlich eine Ausgiessung des h. Geistes, eine nicht glückliche Composition, doch mit lebendigen, charaktervollen
3. Köpfen. Ungleich bedeutender ist ein drittes Bild, eine Dornenkrönung und Verspottung Christi; auch hier zwar noch eine gewaltsame, von Uebertreibung nicht freie Manier in den Gestalten, aber zugleich eine klarere Composition und eine reichere Entwickelung der Charaktere.

4. Nachmals, vornehmlich wie es scheint durch Studien in Italien veranlasst, verliess van Dyck diese Richtung des Meisters auf das Ueberschwängliche und Gewaltsame und bildete sich eine eigenthümliche Weise, in der er zahlreiche Werke geliefert hat. Statt des Ausdruckes gewaltsamer Affekte, statt der Formen einer derberen Natur suchte er es mehr den anmuthvolleren Bildungen, dem zarteren Colorit der italienischen Meister, vornehmlich des Tizian, gleich zu thun und dabei mehr den Ausdruck innerlicher Empfindungen, einer süsseren Liebe, eines geistigeren Schmerzes, einer eindringlicheren Rührung hervorzuheben. Es sind insgemein Darstellungen äusserlich ruhiger Zustände, die sich zumeist in einem eng beschlossenen Kreise bewegen. Van Dyck hat es in dieser mehr sentimentalen Weise im Einzelnen zur schönsten Vollendung, zum ergreifendsten Pathos gebracht, aber er vermochte nicht überall die nöthige Grenze zu beobachten; zuweilen streift er hiebei bereits an eine absichtliche, theatralische Manier.

5. An der Grenze des Ueberganges aus seiner früheren in die spätere Weise steht ein Gemälde, welches sich in einer Chorkapelle der Frauenkirche von Courtray befindet. Es stellt die Aufrichtung des Kreuzes dar. Kühne Zeichnung der

---

§. 44, 1. Schnaase a. a. O. S. 425.

wenigen Figuren, — der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt sich lebendig nach dem Beschauer hin umwendet, die drei Henker, dies Alles ist noch höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Colorit nicht völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Den tief eingreifenden, innerlichen Schmerz der Seele hat van Dyck am vorzüglichsten in einer Reihe von Bildern verwandten Inhalts, zum Theil auch verwandter Composition, ausgedrückt; sie stellen den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuz, von den Seinigen betrauert, dar; bei der Mehrzahl derselben ruht der Leichnam im Schoosse der schmerzenreichen Mutter, und Engel, welche weinend anbeten, sind zur Seite. Die Akademie zu Antwerpen bewahrt zwei Bilder 6. der Art, welche, wenn schon in verschiedenem Maasse, ebenfalls noch an die kräftigere Behandlung des Meisters erinnern. Zwei andere in der Gallerie von München, wovon wie- 7. derum das eine noch manche Eigenthümlichkeiten des Rubens hat. Andre im Museum von Paris, u. s. w. Eine schöne 8. Darstellung derselben Scene befindet sich im Museum von 9. Berlin; doch ist hier die Composition verschieden, indem Johannes, ein schöner milder Jüngling, den Kopf des Erlösers stützt und schmerzvoll zur Magdalena blickt, welche zu den Füssen des Heilandes kniet. — Aehnliche Tiefe des Schmerzes 10. und leidenvoller Ergebung, vereint mit dem Streben nach anmuthvoller Körperbildung, zeigt sich in einer Reihe andrer Bilder, welche das Martyrthum des h. Sebastian darstellen. Mehrere der Art finden sich in der Münchner Gallerie, im Museum von Paris u. a. a. O.

In den Darstellungen der h. Familie, welche van Dyck ebenfalls mehrfach gemalt hat, zeigt sich dagegen zumeist eine liebenswürdige, weiche Heiterkeit und Anmuth. Die Münchner 11. Gallerie enthält hiefür wiederum einige interessante Beispiele. Mehreres in den englischen Gallerieen. — In dem Berliner Museum ist ein Bild, welches hiemit zugleich wiederum jenen 12. mehr elegischen Ton verbindet. Es stellt die Gnadenmutter

mit ihrem göttlichen Kinde dar und vor ihnen die irdischen Vorfahren des Erlösers, Adam, Eva und David, welche zugleich als Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit aufgefafst sind: drei sinnlich schöne, schuldbewufste, aber zutrauungsvoll hingegebene Gesichter; aus dem edlen Antlitz der Himmelskönigin spricht ein schmerzliches Mitgefühl.

13. Andre historische Darstellungen biblischen Inhalts finden sich einzeln und seltner. Ebenso die Compositionen antik mythischer Scenen. Letztere waren überhaupt, da das Element der Sentimentalität in ihnen keine genügende Aeusserung fand, der Richtung des van Dyck weniger entsprechend; und wenn er hier gleich, in der Darstellung nackter Körperformen, die Zartheit seines Colorits entwickeln konnte, so wusste er doch nicht jenen Ausdruck von Naivetät zu erlangen, welcher für solche Darstellungen unter allen Umständen nöthig ist.

14. Den grössten Ruhm hat van Dyck im Portrait erlangt, indem er nicht nur im Allgemeinen die Natur auf eine edle Weise und in schöner warmer Färbung darzustellen wusste, sondern indem es zugleich seiner eigenthümlichen Auffassung gegeben war, das feinere Wesen der vornehmen Stände, die geheimeren Züge des Charakters bei äusserer Abglättung desselben, lebendig und geistreich zn entfalten. Die spätere Zeit seines Lebens, da er sich in England aufhielt, wurde gröss-
15. tentheils mit Arbeiten solcher Art ausgefüllt, und die englischen Sammlungen sind vorzüglich reich an ausgezeichneten Portraitbildern seiner Hand; doch finden sich auch in den Gallerieen von Berlin, Wien, Florenz, Paris u. a. O. einzelne höchst vorzügliche Leistungen in diesem Fache.

Van Dyck zählt wenig Nachahmer seiner eigenthümlichen
16. Manier. Der vorzüglichste dürfte Cornelius de Vos sein, von dem ein wohlgelungenes grosses Portraitbild, welches der Art des Meisters nahe kömmt, im Berliner Museum vorhan-
17. den ist. Auch gehören hieher Thomas Willeborts und Nicolaus Wieling, die sich im Allgemeinen wenigstens durch eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels auszeichnen. Von

beiden sieht man verschiedene Gemälde in den Schlössern von Berlin und Potsdam, vom ersten auch eins im Museum von Berlin.

§. 45. Die übrigen Schüler und Nachfolger von Rubens [1] blieben mehr bei den äusseren Eigenthümlichkeiten dieses Meisters stehen, indem sie seine kühne Zeichnung, seine kraftvolle Darstellungsweise, die Lebhaftigkeit seiner Compositionen sich anzueignen bemüht waren; und indem sie zugleich durch die Richtung des Meisters auf die Nachahmung der derben Natur hingewiesen waren, so schützte sie dies, im Allgemeinen, vor manieristischer, d. h. lügenhafter Ausartung. Aber die Lebensfülle und Frische, der geistvolle scharfe Ausdruck, die innerliche Lust und Freude, welches Alles den Werken des Rubens ihren eigenthümlichen Werth giebt, vermochten sie nicht zu erreichen, und so ist die Mehrzahl ihrer Werke, wenn auch nicht abstossend, so doch nur wenig anziehend. In Brabant, vornehmlich in der Akademie und den Kirchen von Antwerpen, ist die grösste Anzahl ihrer oft kolossalen Gemälde vorhanden. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Jacob Jordaens, ein Maler, der sich vornehmlich durch [2] sichere Zeichnung und Tüchtigkeit der Auffassung auszeichnet. Eine seiner beliebtesten Compositionen, der man in verschiedenen Gallerieen begegnet, ist die Darstellung des Bohnenfestes oder andrer Trinkgesellschaften, in denen sich eine, im Ganzen ziemlich schwerfällige Lustigkeit ausspricht. Andre Schüler sind Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, [3] Theodor van Thulden, Erasmus Quellinus, u. s. w. Eben so gehören hieher die der eigentlichen Schule ferner stehenden Künstler Gerhard Seghers, Caspar de Crayer Nikolaus de Liemaekern u. a. (Werke der beiden letzt- [4] genannten sind vornehmlich in Gent vorhanden). — Auch derjenige Künstler, welcher dem Rubens bei seinem Auftreten [5] in Antwerpen als erbitterter Nebenbuhler entgegen trat, Abraham Jansens, zeigt ein Bestreben nach derselben derbsinnlichen Darstellungsweise; er hat jedoch vielleicht am Wenigsten von der Lust und Heiterkeit seines Feindes.

B. Holländische Schule.

1. §. 46. Bei den Holländern hatte sich ebenfalls um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts eine Opposition gegen das manieristische Wesen der Meister des vorigen Jahrhunderts gebildet. Hier war man zunächst bei dem durch das einfache Bedürfnifs Hervorgerufenen, bei der Portraitdarstellung, stehen geblieben, welche, dem Inhaltslosen und Willkührlichen jener Meister gegenüber (und wie es auch bei diesen bereits nicht an einzelnen Beispielen gefehlt hatte), in der unbefangenen Naturnachbildung einen festen und sicheren Halt fand. Man befolgte hierin im Allgemeinen jene schlichte und einfache Auffassungsweise, die besonders bei Holbein und dessen Nachfolgern bereits so schöne Früchte getragen hatte. Mit Liebe und Sorgfalt, ohne kleinliche Aengstlichkeit, aber auch ohne sonderlich poetische Auffassung, bestrebte man sich, die Gestalt des Vorbildes in seiner vollen Eigenthümlichkeit wiederzugeben. So spiegelt sich in den Bildern der holländischen Maler dieser Zeit aufs Vollkommenste der nationelle Charakter ihrer Landsleute, wie derselbe sich jetzt, im Besitz bürgerlicher Freiheit und bürgerlicher Behaglichkeit, ausgebildet hatte; und wenn in diesen Bildern zuweilen eine gewisse zweideutige Selbstgenügsamkeit (die aber mehr auf Rechnung der Originale als ihrer Abbildungen zu schreiben sein dürfte) dem Beschauer ein ironisches Lächeln ablockt, so ist doch auch hierin soviel Wahrheit, in der malerischen Behandlung des Ganzen eine solche Vollendung, dass die Mehrzahl dieser Bilder unbedingt den trefflichsten Leistungen im Fache der Portraitmalerei zuzuzählen ist, wie sie auch zur Zierde der vorzüglichsten Gemäldegallerieen dienen.

2. Zu diesen Künstlern gehören, als die bedeutendsten: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze; — Johann van Ravestyn; — Franz Hals (1584 — 1666), letzterer zwar aus Mecheln gebürtig, aber durch die Orte seiner künstlerischen Wirksamkeit, in der er es zu hoher Vollendung brachte, wesentlich als ein Holländer

zu betrachten. — Theodor de Keyser, dem ebengenannten der Zeit nach zunächst stehend. Die seltnen Bilder dieses Künstlers zeigen eine ungemein ergötzliche Naivetät in der Darstellung bürgerlich philiströser Lebensverhältnisse, zugleich aber auch eine höchst ausgezeichnete, kräftige, naturlebendige Ausführung. Das Bild eines Kaufmannes mit seiner zahlreichen Familie, im Berliner Museum befindlich, ist meisterhaft in dem Ausdrucke behaglicher und höchst langweiliger Zufriedenheit; ebenso ein andres Portraitbild, aus zwei Figuren bestehend, in der Gallerie von München. 3. 4.

Etwas jünger als die genannten ist der berühmteste der holländischen Portraitmaler: Bartholomäus van der Helst (1613—1670). Er neigt sich in der Behandlungsweise zu der Manier des van Dyck und ist diesem Künstler besonders im Colorit nahe verwandt, aber auch er zeigt in der Auffassung ganz das naive Element seiner Vorgänger. Sein vorzüglichstes Gemälde befindet sich im Museum von Amsterdam. 5. Es stellt das Gastmahl dar, welches die Amsterdamer Bürgergarde ihrem Anführer Wits zur Feier des Münster'schen Friedens veranstaltete. Der Länge nach übersieht man auf diesem kolossalen Bilde die prunkvolle Tafel mit ihren fröhlichen Gästen. Der Hauptmann in schwarzer Kleidung sitzt ruhig in der Mitte, zum Beschauer gewandt, ein Bein über das andre geworfen, und in seinem Arme die blauseidne Fahne mit dem Wappen der Stadt. Rund umher die derben Waffengefährten, in köstlichen Gruppen, mit einander scherzend und schmausend, trinkend und sich die Hände drückend nach Herzenslust. Die mannigfachsten Individualitäten, derb, fröhlich und tüchtig, alle wie die Spiegelbilder der Natur, der grösste Reichthum an Stoffen, an blinkendem Waffen- und Trinkgeräth, die gediegene, breite und freie Behandlung geben diesem Gemälde einen in seiner Art einzigen Werth. — Ein zweites Gemälde 6. von ähnlicher Vollendung wie das ebengenannte, aber von ungleich kleinerer Dimension, befindet sich im Museum zu

---

§. 46, 1. v. Quast, im Museum, 1834, No. 44, S. 363.

Paris; es ist unter dem Namen der vier Bürgermeister, welche den Preis unter die Sieger im Bogenschiessen zu vertheilen im Begriff sind, bekannt. — Einzelne Portraitbilder von van der Helst, wie auch von den vorerwähnten Künstlern, sind in verschiedenen Gemäldegallerieen verstreut.

§. 47. Im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts trat unter den Holländern ein Künstler auf, der hier eine eigenthümliche historische Malerei schuf, welche alsbald den Gegensatz gegen die Schule des Rubens in Brabant bildete.
1. Dies war Paul Rembrandt van Ryn, geb. 1606, gest. 1674. Rembrandt schloss sich in seinem künstlerischen Entwickelungsgange zunächst an die Weise der eben genannten Meister an; auch er war zunächst bemüht, in dem Geschlechte der Menschen, welches ihn umgab, seine Vorbilder zu finden und an ihre Erscheinung den Maassstab seines künstlerischen Talentes anzulegen. Aber was bei jenen in gewissem Maasse unbewusst und unbefangen geschehen war, das führte er zugleich mit bestimmter, ausschliesslicher Absicht durch. Er nahm eine feindliche Stellung an gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit, er ging mit Bewusstsein, oft sogar mit Vorliebe, auf die Nachbildung der gemeinen Natur aus, er bezeichnete ironisch die verrosteten Panzerstücke und das seltsame Geräth, welches sein Atelier füllte, als die Antiken, nach denen er arbeite. Man hat diese Art und Weise oft als eine tadelnswerthe Willkühr gescholten, und es soll hier auch nicht all und jede Verirrung des Künstlers, in die er freilich im Einzelnen verfallen ist, vertheidigt werden; aber es hatte ein solches Verfahren wohl seinen tieferen Grund. Wie fast allen Künstlern seiner Zeit, war es ihm allerdings nicht um die Darstellung jener erhabenen Ruhe zu thun, welche das Anschaun vollendeter Schönheit gewährt; er wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will: plebejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Ausserordentliche geleistet. Er giebt keine scharf bezeichneten Formen, sondern

nur die Andeutung derselben durch einen kecken, gewaltsamen Pinsel; hastig einfallende Lichter heben nur die Hauptpunkte grell hervor, aber sie dringen zugleich mit wundersamen Reflexen durch das umgebende Dunkel, welches dadurch erwärmt und belebt wird. Es hat diese Art der Darstellung etwas Phantasmagorisches, was an jene, am Schlusse des Mittelalters so überwiegende Richtung der nordischen Kunst auf das Wunderbare und Seltsame erinnert; es treten uns hiedurch seine Gestalten wie fremde, mährchenhafte Wesen entgegen, aber sie und ihre Umgebung verfehlen nie, uns in diejenige, meist düster poetische Stimmung zu versetzen, welche der Künstler beabsichtigt hatte. Seine Bilder haben ein musikalisches Element, und trotz dem, dass sie von den Gestalten der gemeinen Natur ausgehen, ergreifen sie unser Inneres doch tiefer, als es die blosse, wenn auch vollendetere Nachbildung der Natur möglich gemacht haben würde. — Rembrandt bildet also in mannigfacher Beziehung das Widerspiel von Rubens. Hatten die Malereien des letzteren, bei allem derbsinnlichen Wesen, immerhin einen gewissen vornehmen Charakter, als für die prunkvolle Ausschmückung des neubegründeten katholischen Gottesdienstes oder fürstlicher Paläste bestimmt, so erscheint jener als ein trotziger, düstrer Republikaner; stellt Rubens bewegte Handlungen in durchgeführter dramatischer Entwickelung dar, so tritt uns bei Rembrandt zumeist die Stille einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft entgegen; ist Rubens bemüht, das Leben objektiv, in vollkommner Entfaltung verschiedenartiger Charaktere vorzuführen, so ist bei Rembrandt stets das subjektive Element, die Darstellung seiner eigenen Gemüthsstimmung, die Hauptsache.

2. In den früheren Leistungen Rembrandt's treten diese besonderen Eigenthümlichkeiten weniger hervor; er steht hier im nächsten Verhältniss zu den oben besprochenen Portraitmalern seines Landes und hat in ihrer Art einzelnes höchst Ausgezeichnetes hinterlassen. Vor Allem gehört hieher ein grosses Portraitbild vom Jahre 1632, im Haager Museum be- 3. findlich. Es stellt den berühmten Anatomen Nicolaus Tulp

dar, welcher, in Gegenwart verschiedener Zuhörer, an einem männlichen Leichnam eine anatomische Section vornimmt und dieselbe demonstrirt; es ist in vollkommenster und gründlichster Ausführung, Modellirung und Portraitwahrheit gemalt und noch ohne die kecken Effekte seiner späteren Bilder. — In andren Gallerieen kommen ebenfalls einzelne Portraits dieser schlichteren Auffassungsweise vor. Auch in den Portraitarbeiten seiner späteren Zeit zeigt Rembrandt nicht selten, neben manchen Beispielen verwegener, heftiger Auffassung, ein glückliches Bestreben, die Eigenthümlichkeiten seiner Vorbilder mit Ernst, Treue und Sorgfalt wiederzugeben. Die holländischen 4. Privatsammlungen, namentlich die des Hrn. van Loon und des Hrn. van Sixt (eines Nachkommen des Bürgermeisters gleiches Namens, der Rembrandt's Freund und vornehmster Gönner war) zu Amsterdam, besitzen vorzügliche Werke der Art. Ebenso findet man in den Gallerieen von England, beson- 5. ders in der des Lord Grosvenor und des Marquis von Stafford zu London, in der von Dulwich College u. a. sehr vorzügliche Beispiele. Auch in den deutschen Gallerieen, so wie im Museum von Paris, sind ausgezeichnete Portraits von Rembrandt vorhanden. — Das berühmteste Gemälde dieser Art 6. aus Rembrandt's späterer Zeit ist seine sogenannte „Nachtwache" im Museum von Amsterdam, ein Bild von kolossaler Dimension, welches eine kriegerische Gesellschaft vorstellt, die zum Scheibenschiessen hinauszieht, — ein lustiges Gedränge, alles durcheinander gehend, die Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte der Führer des Zuges, ein grosser stattlicher Herr, schwarz von Kopf bis zu Fusse gekleidet. Licht und Schatten stehen schroff gegeneinander und geben durch ihren pikanten Contrast den geschlossenen Effekt einer nächtlichen Beleuchtung (daher der Name des Bildes), obgleich keine Fackel zu sehen ist. So tritt bereits in diesem Bilde, trotz der entschiedenen Absicht individueller Auffassung, jenes phantastische Element fremdartiger Beleuchtung und spielenden Helldunkels überwiegend hervor.

---

§. 47, 6. v. Quast, im Museum, 1834, No. 43, S. 352.

Natürlich zeigt sich Rembrandt's eigenthümliche Richtung am Vorzüglichsten, wo der darzustellende Gegenstand im Einklange mit seiner düster gewaltigen Stimmung stand. Dahin gehören vornehmlich zwei Gemälde des Berliner Museums, von denen das eine geradezu als sein Meisterwerk zu betrachten sein dürfte. Dies stellt den tyrannischen Prinzen Adolf 7. von Geldern dar, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte. Er hatte seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei nächtlicher Weile überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesetzt, um ihn so zur Abdankung zu zwingen; „Arnold (so antwortete er dem Herzog von Burgund, der den Streit zwischen Sohn und Vater beilegen wollte) Arnold ist vier und vierzig Jahre Herzog gewesen, — es ist billig, dass ich nunmehr an die Reihe komme." Auf unsrem Bilde sehen wir den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog hervorschaut, er ist vom Sohne zur Unterhandlung hervorgerufen; vor ihm steht Adolf in prächtig glitzernder Kleidung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt die Faust zu dem Alten empor, mit Verderben-sprühenden Blicken stiert er vor sich hin; wild wie eine Pferdemähne umwogt das volle Simsonshaar sein Haupt. Man liest es mit Grauen in diesen entmenschten Zügen, dafs er auch das letzte Mittel nicht scheuen wird, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen. Das Bild ist von einer tragischen Grösse, wie sie nur etwa Shakespeare in seinem Richard III. zu erreichen vermochte, — von einer Gewalt in der Färbung und in den Würfen des Lichtes, die in ähnlicher Art schwerlich auf einem andren Bilde zu finden sein möchte. — Das zweite Gemälde des Ber- 8. liner Museums stellt den Moses dar, im Begriff, die Tafeln des Gesetzes zu zerschmettern; Zorn und Schmerz wühlen auf eine furchtbar ergreifende Weise in dem Antlitz des Gottgesandten. Das Bild ist überkühn (der Sage nach nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern) gemalt. — Ein drittes Bild derselben Sammlung, Jacob, der mit dem Engel ringt, 9.

ist schwächer und ohne die belebende Kraft der vorigen: der Gegenstand lag bereits ausserhalb der Sphäre des Künstlers.

Andre Bilder beruhen ganz in der Darstellung phantastischer Lichterscheinungen, die, wie sie über die handelnden Personen überraschend und betäubend hereinbrechen, so auch den Beschauer in jene Welt des Wunderbaren und Mähr-[10] chenhaften mit Gewalt hineinziehen. Unter den Bildern der Art ist besonders das Opfer des Abraham, in der Gallerie der [11] Eremitage zu Petersburg, und die Familie des Tobias mit dem Engel, im Pariser Museum, anzuführen. Auch ist vornehm-[12] lich in dieser Beziehung eine Reihenfolge kleiner Bilder in der Münchner Gallerie zu erwähnen, welche Scenen aus dem Leben Christi darstellen; doch rufen hier wiederum die Gegenstände Anforderungen hervor, denen die Richtung des Künstlers nicht genügt. — Oder es ist minder ein solcher plötzlicher Effekt des Lichtes, als vielmehr das stille, geheimnissvolle Spielen des Helldunkels, welches dann eine eigenthümlich träumerische Stimmung hervorruft, wie z. B. in ein Paar klei-[13] nen Bildchen des Berliner Museums, welche dürftig verfallene Bauernhütten mit seltsamem Gesindel (heiligen Personen nach [14] der Absicht des Künstlers) darstellen. — Auch gehört zu den Bildern dieser Art und Wirkung ein vorzüglich schönes Gemälde der Gallerie Esterhazy zu Wien: zwei studirende Mönche, deren Umgebung durch das hinter einem Vorhange stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt wird.

In einigen Gemälden hat es Rembrandt gewagt, Gegenstände der heiligen Geschichte in grösseren Dimensionen und mit einer gewissen Entäusserung seines phantastischen Wesens zu behandeln; natürlich tritt aber in diesen seine gemeine Auffassung der Formen um so auffälliger hervor. Das widerwärtigste von den Bildern der Art befindet sich in der Gallerie [15] Esterhazy zu Wien; es stellt, in lebensgrossen Figuren, Christus vor Pilatus dar. Christus, nackt, ein höchst missgeschaffener holländischer Act, die andren Figuren wiederum mit einer gewissen Reminiscenz an das Phantastische, die aber hier, im Gegensatz gegen diese gemeine Natur, nur unerfreu-

lich wirkt. — Ebenso ist auch ein grosses Bild der heiligen 16. Familie in der Münchner Gallerie wenig anziehend.

Auch der antiken Mythe ist Rembrandt in einigen Fällen nachgegangen. Diese passt zwar, in ihren Anforderungen auf classische Reinheit, auch nicht sonderlich für sein düster eigenwilliges Wesen, doch hat er sie zuweilen wiederum auf eigenthümliche Weise in das Mährchen seiner Heimath zu übersetzen vermocht. Dahin rechne ich besonders ein fabelhaftes Bild der Gallerie Lichtenstein zu Wien, welches die 17. Diana vorstellt und irgend einen Jäger (Endymion?), dem sie erscheint; die Doggen des Jägers heulen angstvoll, während die kleinen Hunde der Göttin stolz dastehen. Diana und der Jäger haben etwas bauernhaft Tölpisches, und doch kann man sich dem abenteuerlichen Mährchenreize des Ganzen nicht verschliessen. — Der seltsame Ganymedes-Raub in der Dresdner 18. Gallerie ist ebenfalls unter den Bildern dieser Art anzuführen.

Endlich sind auch von Rembrandt einige landschaftliche 19. Gemälde vorhanden. Die Münchner Gallerie besitzt ein kleines Bild der Art, eine Herbstlandschaft, Hütten unter Bäumen, durch welche das Licht der Abendsonne in warmer Glut hervorbricht. — Rembrandt hat eine sehr bedeutende Anzahl von 20. Original-Radirungen hinterlassen, welche zum grösseren Theil den malerischen Effekten seiner Bilder nahe kommen und den Stempel derselben eigenthümlichen Richtung tragen. —

§. 48. Rembrandt erscheint in seiner Richtung durchaus 1. subjektiv; die frappanten Effekte seiner Bilder stehen stets im Einklange mit seiner inneren Gemüthsstimmung. Dies war jedoch ein Element, welches sich nicht, wie etwa die derbe Naturnachahmung des Rubens, durch Lehre und Unterweisung weiter mittheilen liess. Die Mehrzahl seiner Schüler und Nachahmer borgte ihm nur diese äussere Manier ab, ohne den Körper zu besitzen, für den ein solches Gewand bestimmt war. Ihre Bilder sind demnach häufig affektirt und unerspriesslich, und nur wo sie sich wieder auf die unbefangene Nachahmung der

Natur hingewiesen sahen, vermochten sie Vorzügliches zu leisten. Das Museum von Berlin besitzt deren eine namhafte Anzahl.

Zu den bedeutendsten Schülern Rembrandt's gehört Gerbrand van den Eeckhout; er ist derjenige auf den vornehmlich noch ein Theil von dem Geiste des Meisters übergegangen zu sein scheint. Sein Gemälde: Christus unter den [2] Lehrern im Tempel, in der Münchner Gallerie, ist eine tüchtige Arbeit und kömmt der Weise des Meisters ziemlich nahe; [3] auch seine Darstellung Christi im Tempel, im Museum von Berlin, zeichnet sich durch ein gutes Helldunkel und einzelne lebenvolle Köpfe aus. Andre Bilder desselben Künstlers sind jedoch schon weniger anziehend. — Govart Flinck, ein andrer Schüler, ist nüchterner; er bestrebt sich die frappanten Effekte des Meisters zu mildern, und mehr die Darstellung der Form zu geben, ohne dabei jedoch überall zur Einfalt unbefan- [4] gener Naturnachahmung zurückkehren zu können. Ein gutes Bild von ihm, im Museum von Amsterdam, stellt die Bürgergarde der Stadt, zum Gedächtniss des Westphälischen Friedens gemalt, dar. — Ferdinand Bol ist in einzelnen Portraitdarstellungen vorzüglich und hierin wiederum jenen älteren Portraitmalern Hollands anzureihen, obwohl auch er dabei zugleich auf geistreiche Lichtwirkung ausgeht. Unter sei- [5] nen im Berliner Museum befindlichen Bildern ist namentlich [6] ein sehr treffliches Portrait vorhanden. — Eben so ist Nicolaus Maas (dessen Bilder sehr selten sind) ein trefflicher Portraitmaler; auch in Darstellungen des Genre ist dieser [7] Künstler ausgezeichnet. (Ein treffliches Bild der Art u. a. in [8] der ständischen Gallerie zu Prag.) — G. Horst ist ein verwunderlicher, im Einzelnen ziemlich dürftiger Manierist im [9] Rembrandt'schen Style. — Auch Joris van Vliet zeigt sich als ein höchst abenteuerlicher Phantast, wie z. B. in einer, übrigens keck gemalten Entführung der Proserpina im Berliner Museum; hier hängen sich die holländischen Zofen der Prinzessin, mit allem Gewicht ihrer schweren Körper an den Mantel derselben, werden aber aufs Spasshafteste nachgeschleift. [10] — Samuel von Hogstraeten ist minder ausgezeichnet als

Maler und mehr bekannt durch sein theoretisches Werk über die Kunst. Einige Gemälde von ihm in der k. k. Gallerie zu Wien. — Der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandt's ist Gerhard Dow. Von ihm wird, da er die Weise der Schule verliess, erst später, unter den Genremalern, die Rede sein.

Unter die übrigen Künstler, welche ausser den eigentlichen Schülern in die Richtung des Rembrandt hineingezogen wurden, gehört zunächst J. Lievensz, auch dieser in historischen Darstellungen ein wenig glücklicher Nachahmer jener Manier; doch in Portraitbildern, ebenso auch in Landschaften, wiederum sehr ausgezeichnet. — Sodann, als einer der interessantesten, Salomon Koning. Von ihm ist im Berliner Museum eine Berufung Matthäi zum Apostelamt, ein Bild mit sehr geistreichen Köpfen und in der allgemeinen Stimmung den besseren Arbeiten Eeckhout's vergleichbar, vorhanden. Ebendaselbst das Portrait eines Rabbiners, ein lebendiger Kopf von heftigem, sprechendem Ausdrucke.

11. 12. 13.

C. Nachfolge der italienischen Kunst.

§. 49. Neben den bisher betrachteten eigenthümlichen Schulen der Historienmalerei in Brabant und Holland sind endlich, wie bereits bemerkt, noch verschiedene niederländische und deutsche Künstler anzuführen, welche an der Richtung der italienischen Malereï festhielten. Doch befolgten diese nicht mehr jene äusserlich ideale Nachahmung der älteren Meister, sondern sie gingen gleichmässig auf die neuen Modificationen der italienischen Kunst, vornehmlich auf die Richtung der dortigen Naturalisten ein, deren gewaltsames, leidenschaftliches und effektvolles Wesen zugleich den neuen Bestrebungen der Heimath entsprechend war. Die Blüthezeit dieser Künstler, die sich im Ganzen zwar weniger durch den Aufschwung einer höheren Poesie, als durch Tüchtigkeit und ernstliches Studium auszeichnen, fällt in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.

1.

2. Der bedeutendste unter diesen ist Gerhard Honthorst,
ein Holländer, Schüler des früher genannten Abraham Bloe-
maert, nachmals des Michelangelo da Caravaggio, und der Rich-
tung des letzteren im Allgemeinen verwandt. Honthorst liebt
es, seine Gestalten durch ein scharfes, grell einfallendes, Ker-
zen-artiges Licht zu beleuchten und auf solche Weise (jedoch
ohne Rembrandt's magisches Helldunkel) eine überraschende
Wirkung hervorzubringen. Wegen solcher nächtlichen Effekte
führt er bei den Italienern den Namen des Gherardo dalle
notti. Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art, die Be-
3. freiung Petri durch den Engel darstellend, befindet sich im
Museum von Berlin. Der Engel hat hier so eben die Thür
des Gefängnisses geöffnet und streckt in schöner Hast die
Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächli-
cher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen
Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden
Augen; man sieht das Licht übergewaltig hereinbrechen, der
himmlische Jüngling ist wie eine Personification desselben.
Andre Werke von ihm sind in den Gemäldegallerieen nicht
4. selten. (Gute Bilder vornehmlich zu München). — Gerhard
Honthorst lieferte verschiedene Arbeiten für den brandenbur-
5. gischen Hof. Sein Bruder Wilhelm Honthorst arbeitete
längere Zeit in Berlin. Die Gemäldesammlung des k. Schlos-
ses daselbst besitzt von ihm eine Reihe fürstlicher Portraits
und einige historische Bilder, in denen sich die Manier des
Bruders, nur minder geistreich, nachgeahmt zeigt.

Des G. Honthorst Schüler war Joachim von Sandrart
6. aus Frankfurt (1606—88). Das Berliner Museum besitzt von
ihm eine Darstellung vom Tode des Seneca, ein tüchtiges schul-
gerechtes Bild, ebenfalls mit wohlgelungenem Lichteffekt. Eins
7. seiner Hauptbilder ist die Darstellung des grossen Friedens-
mahles, welches zu Nürnberg, nach Beendigung des dreissig-
jährigen Krieges, im J. 1650 gehalten wurde; es ist in der
Composition wohl etwas gezwungen, die Köpfe der einzelnen
Personen jedoch wiederum tüchtig, in venetianischer Weise,
gemalt. Sandrart ist ausser seinen künstlerischen Leistungen

auch durch theoretische Arbeiten bekannt, unter denen seine „deutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst" (1675—79) für die Geschichte seiner Zeitgenossen wichtig ist. — Matthäus Merian der jüngere war ein talentvoller 8. und zu seiner Zeit sehr geschätzter Schüler Sandrart's.

Eine mit Sandrart verwandte Richtung zeigt ein Nieder- 9. länder der Zeit, Justus Sustermanns. Von ihm sind zwei Bilder im Berliner Museum vorhanden, eine Grablegung und der Tod des Sokrates, in denen sich ein tüchtig gebildeter Künstler ausspricht, welcher zwischen der Weise der Naturalisten und Eklektiker in der Mitte steht und nur durch eine monotone Farbengebung minder anziehend ist.

Ein andrer vorzüglicher Künstler dieser Zeit war Carl Screta von Prag (1604—74). Seine Vaterstadt, und hier 10. namentlich die ständische Gallerie, besitzt einen grossen Reichthum an Werken seiner Hand, in denen er zum Theil als ein recht tüchtiger und freier Naturalist, nach der Weise der Italiener, erscheint; in dieser Beziehung ist vornehmlich eine Reihe von Gemälden, welche Begebenheiten aus dem Leben des h. Wenzel enthalten, in der ebengenannten Gallerie, anzuführen. In andren zeigt sich theils dieser Naturalismus in roherer Weise, theils ein absichtlicheres Eingehen auf die Manieren der Eklektiker. Auch in Portraitbildern hat er Treff- 11. liches geleistet, wie unter den Gemälden der Gallerie in dieser Beziehung z. B. das reiche Atelier eines Steinschneiders und Glasschleifers hervorzuheben ist. — Beträchtlich später blühte Johann Kupetzky aus Ungarn (1666—1740), der 12. sich in ähnlicher Weise durch Tüchtigkeit, Kraft und zugleich durch ein volles Colorit auszeichnete. Im Berliner Museum findet sich von ihm ein treffliches Bild des heiligen Francis- 13. cus, welches diese Vorzüge in sich vereinigt. Gute Portraits von seiner Hand sind nicht selten. — Die übrigen deutschen Maler dieser Zeit folgten mehr einer unerfreulichen Nachah- 14. mung der durch die italienischen Eklektiker und die späteren Venetianer aufgestellten Muster, oder vielmehr jener manierir-

ten Ausartung der italienischen Kunst, welche durch den Pietro Berettini da Cortona eingeleitet war. Es möge genügen, hier 15. die Namen Joseph Werner (erster Direktor der Akademie von Berlin) Peter Brandel, Baron Peter von Strudel u. dergl. m. anzuführen.

16. Endlich sind hier noch einige Niederländer anzuführen, welche um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts die historische Malerei wiederum in einer gewissen idealeren Weise zu behandeln suchten, indem sie sich hierin zunächst an die Weise des Franzosen Nicolas Poussin anschlossen. (Vergl. unten §. 86.). Zu diesen gehört Gerard Lairesse 17. (1640—1711), ein Künstler von einer gewissen oberflächlichen Tüchtigkeit, bei dem besonders eine entschiedne Nachahmung des Poussin, ohne jedoch dessen eigenthümliche Würde und Bedeutsamkeit zu erreichen, hervortritt. Aehnlich Eglon 18. van der Neer, Ary de Vois und Adrian van der Werff (1659—1722), sowie der Sohn des letzteren, Peter van der Werff, welche zum Theil indess (namentlich auch in Bezug auf die kleinen Dimensionen ihrer Gemälde), den Malern des Genrefaches zuzuzählen sind. Die Bilder des Adrian van der Werff sind oder waren in den Gallerieen sehr gesucht; aber sie bezeichnen, bei verschiedenen technischen Vorzügen, bereits wiederum eine entschiedene Ausartung der Kunst. Sie zeigen den höchsten Gipfelpunkt, bis zu welchem sauberste Ausführung und elfenbeinerne Gelecktheit bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände zu treiben ist.

Zweiter Abschnitt.

Genre - Malerei.

§. 50. Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts begannen die Fächer der Genre-Malerei, der Landschaft u. a. sich aus dem dienstbaren Verhältniss zur Historienmalerei, darin sie vornehmlich bei den Meistern der älteren flandrischen Schule standen, zu befreien und einen selbständigen Weg der Entwickelung einzuschlagen. Die ersten Stufen ihrer eigenthümlichen Ausbildung treten uns vornehmlich bei den Künstlern von Brabant, ihre Blüthe und höhere Entwickelung vornehmlich bei den Holländern, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, entgegen. 1.

Die Genre-Malerei (in der Bedeutung, welche man insgemein mit diesem Worte zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werkeltäglichen Verkehr, im Gegensatz gegen die Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitig erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden. Sie scheidet sich, der Auffassung nach, vornehmlich in zwei verschiedene Classen, von denen die eine das Leben in seinen zarteren, gemüthlichen Beziehungen, unter dem Gesetz der Sitte und milder Gewöhnung, darstellt, — während die andre dasselbe mehr von seiner derben, gemeinen Seite, in den unbefangenen Ausbrüchen einer freien, oft zügellosen Laune, behandelt. Diese hat es somit im Ganzen mehr mit den niederen, jene im Ganzen mehr mit den gebildeten Ständen der Gesellschaft zu thun; diese zeigt zumeist eine derbe, kecke, dreiste Ausführung, jene eine sorgliche, im Einzelnen höchst saubere Beendung. Beide bewegen sich fast ohne Ausnahme in kleinen Dimensionen, indem die kleinen Interessen des gewöhnlichen Lebens sich nur in solcher Weise zu einem erfreulichen Ganzen concentriren können. In beiden begegnen uns höchst vortreffliche und vollendete Leistungen, welche das Interesse 2.

des Beschauers auf mannigfache Weise in Anspruch nehmen; doch mag es gleich von vornherein bemerkt werden, dass die feinere Classe des Genre nicht selten den Boden jener gemüthlichen Beziehungen, aus dem sie ihre innere Nahrung zu entnehmen hat, verlässt und dann nichts als eine sorgfältige Nachahmung interessenloser Aeusserlichkeiten bietet; und dass ebenso die andre Classe zu häufig in ein leeres Wohlbehagen an gemeinen und rohen Zuständen verfällt, ohne das Verkehrte, Alberne und Lächerliche derselben zum Bewusstsein zu bringen, — ja dass das eigentlich komische Element, welches die Blüthe dieser Richtung des Genre bildet, in der niederländischen Kunst jener Zeit nur selten zur Entwickelung gediehen ist. Statt dessen findet sich bei einigen Künstlern ein Hang zum Phantastischen und Abenteuerlichen, der hier freilich nicht jene bedeutsame Entwickelung gefunden hat, wie bei den grossen Meistern der deutschen Kunst, der jedoch auch so manches Ergötzliche und Eigenthümliche hervorzubringen im Stande war.

1. §. 51. Schon in den älteren Schulen finden sich einzelne, für religiösen Zweck bestimmte Bilder, bei denen die dargestellte heilige Handlung mehr in den Hintergrund tritt und diejenigen Figuren, welche der Umgebung des gewöhnlichen Lebens entnommen sind, die bedeutenderen Stellen einnehmen, oft wenigstens mit besonderer Vorliebe und glücklicher als jene ausgeführt sind. Im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts lösen sich, wie bemerkt, beide Elemente bestimmter, und wir begegnen einzelnen Bildern, welche ganz den Darstellungen des alltäglichen Lebens gewidmet sind. Letzteres wurde hier zunächst in einem, gewissermaassen absichtlichen Gegensatz gegen die Darstellung religiöser Momente aufgefasst und zeigt sich somit vorherrschend bereits in jener ungebundenen Derbheit und Zügellosigkeit, die zugleich insgemein den Stempel einer schwerfälligen und unbehülflichen Laune trägt.

2. Der erste, welcher in solcher Weise selbständig auftrat, war **Peter Breughel der ältere**, zum Unterschiede von

seinem Sohne gleiches Namens der **Bauernbreughel** genannt, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Antwerpen blühend. In einzelnen historischen Bildern, wie z. B. in seiner Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, in 3. der Münchner Gallerie, in der Predigt Johannis zu Schleissheim u. a. zeigt dieser Künstler eine Reminiscenz an die ältere holländische Schule (des Lucas von Leyden), die sich in einem gewissen, derb phantastischen Wesen äussert. Die Mehrzahl seiner Bilder enthält Scenen des Bauernlebens, welche man ebenfalls als eine Fortsetzung ähnlicher Bestrebungen bei den alten Holländern betrachten kann. Ein grosses Bild der Art, im Berliner Museum, stellt den Reigentanz 4. eines ungefügen Bauernvolkes dar; es ist ein wüstes, liederliches Bild, auch im allgemein malerischen Effekte unruhig und ohne Gesammtwirkung. Andre Bilder, wie z. B. eine Bauernprügelei, in der k. k. Gallerie zu Wien, — eine Prügelei zwischen 5. gemeinem Pilgervolk und krüppelhaften Bettlern, im Berliner Museum u. a. sind ebenfalls von gemeiner Intention, wenngleich nicht ohne mannigfach lebendige Motive.

Interessanter ist der Sohn des ebengenannten, **Peter** 6. **Breughel der jüngere**, der **Höllenbreughel** genannt, dessen Blüthe bereits um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts fällt. Dieser Künstler bewegt sich in einem eigenthümlichen Kreise von Darstellungen; er liebt es besonders, nächtliche Feuerbilder zu malen, die er mit ungemeiner Sauberkeit auszuführen und nicht selten mit einem eigen grossartigen landschaftlichen Sinne anzuordnen weiss; eins der treff- 7. lichsten Bilder der Art ist sein Brand von Sodom, in der Schleissheimer Gallerie. Am liebsten aber stellt er höllische Scenen, die Versuchung des heil. Antonius, Aeneas in der Unterwelt u. dergl. dar, Bilder, in denen jene Flammenwelt von den abenteuerlichsten, bunten, gläsern glitzernden Gestalten belebt ist, die an die Weise jenes seltsamen älteren Meisters, des Hieronymus Bosch, erinnern. Die Gallerieen 8. von Schleissheim und von Dresden enthalten verschiedene Ge-

9. mälde der Art. Ein sehr poetisches Bild von ihm befindet sich in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; es stellt in reicher, grossartiger Composition, den Triumph des Todes dar. Die historischen Figuren auf diesen Bildern sind in der Weise der Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts. Auch kommen von ihm Bauernscenen und andre Darstellungen des gemeinen Lebens vor, in denen ebenfalls etwas von diabolischem Wesen
10. durchblickt; das Berliner Museum besitzt ein Paar solcher Bilder.

Aehnliche Teufeleien, wie auf den Bildern des ebenge-
11. nannten, finden sich häufig auch auf den Bildern eines andern Künstlers der Zeit, D a v i d T e n i e r s d e s ä l t e r e n. Versuchungen des h. Antonius, in denen von verwunderlichen Vogelgerippen und anderem Gesindel der tollste Lärm bereitet wird, kommen in verschiedenen Gallerieen vor. In andren, mehr der ruhigen Besonnenheit angehörigen Gegenständen erscheint dieser Künstler wenig bedeutend.

12. Endlich gehört hieher noch ein dritter Künstler dieser Zeit, D a v i d V i n c k e b o o m s, der jedoch eine bedeutendere Stellung unter den ersten Landschaftmalern einnimmt. Die Staffage seiner Landschaften zeigt häufig eine derbphiliströse Auf-
13. fassung des Lebens. Im Berliner Museum befindet sich von ihm ein Genrebild, einen Haufen von Bettlern und Krüppeln darstellend, die sich vor einer Klosterpforte, aus welcher man ihnen Brod reicht, drängen und stossen; wüste, toll übertriebene Karikaturen, aber frisch, lebendig und nicht ohne eine gewisse Laune gemalt.

1. §. 52. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gestaltete sich das Genre zu bestimmterer Eigenthümlichkeit und schied sich in die beiden, oben bezeichneten Hauptclassen. Nach diesen getheilt, betrachten wir die Leistungen desselben, indem wir einzelne untergeordnete Richtungen, der einen oder andern Classe anschliessen. Wir wenden uns zunächst zu jener Classe, welche vornehmlich Scenen des gemeinen Volkslebens darzustellen pflegt, und welche, nach dem Vorgange

der Italiener, mit dem Namen der **Bambocciaden**, d. h. eben: gemeiner, niedriger Darstellungen, bezeichnet wird. (Vergl. unten §. 53, 11.)

2. An der Spitze der Bambocciaden-Maler, als der gerühmteste und der am Weitesten verbreitete Künstler dieser Gattung, steht **David Teniers der jüngere** (1610—1690), Sohn des oben genannten Malers gleiches Namens, in späterer Zeit Director der Gemälde-Gallerie zu Antwerpen, der einzige Niederländer, welcher überhaupt im Fache des Genre eine bedeutende Stelle einnimmt. Der ältere Teniers war in der Schule des Rubens gebildet und auch der jüngere hat seine Bildung unter diesem Meister vollendet. Es sind verschiedene Werke des jüngeren Teniers vorhanden, welche diesen Weg der Bildung erkennen lassen, wie z. B. eine heilige Familie 3. von ihm, in der Schleissheimer Gallerie, ganz den Charakter der Schule des Rubens trägt. Doch ist es kein bedeutendes Bild, wie denn eben die Richtung dieses Künstlers nicht auf das Ernste und Hohe ging; ausserdem findet sich in derselben Gallerie noch eine bedeutende Reihe kleiner Bildchen, welche die 4. Geschichte der Maria enthalten und geradehin von grosser Kümmerlichkeit des Ausdruckes sind. Auch in der k. k. Gal- 5. lerie zu Wien sind von ihm sehr triviale Bilder mit heiligen Darstellungen vorhanden. Die Darstellungen der sieben Werke 6. der Barmherzigkeit, welche sich ebendort, und ähnliche in der Gallerie Esterhazy zu Wien, sowie im Pariser Museum befinden, sind zwar auch nicht sonderlich geistreiche Compositionen, doch durch schlichte, derbe Auffassung des Lebens, welche hier in dem Gegenstande gegeben war, schon mehr erfreulich.

7. Diejenigen Darstellungen, welche Teniers am Liebsten und mit glücklichstem Erfolge gemalt hat, sind wiederum Scenen des Bauernlebens. Auch er ist durchaus entfernt, dergleichen irgendwie idyllisch aufzufassen, auch er übertreibt eher und nähert sich der Karikatur; aber er zeigt dabei häufig einen guten Humor, er weiss seinen Gestalten, während sie den trivialsten Beschäftigungen obliegen, einen ungemeinen

Ernst und Wichtigkeit aufzuprägen und solcher Gestalt nicht selten den ergötzlichsten Contrast zu Wege zu bringen. Nur hat er dies humoristische Element nicht immer festgehalten; in verschiedenen Bildern, vornehmlich den Darstellungen grösserer Volksfeste, tritt dem Beschauer zuweilen eine gewisse Kälte der Beobachtung, eine gewisse Absichtlichkeit in der Wahl gemeiner Situationen entgegen, als deren Resultat wiederum ein manierirtes, auf äusserlichen Effekt gerichtetes Wesen erscheint. In solchen Bildern ist es dem Künstler denn auch mehr um seine brillante Technik, um täuschende Naturlebendigkeit in den Nebendingen (alten Fässern, Töpfen, Körben und andrem Geräth), um kecke, leicht andeutende Pinselstriche, um ein saftiges, durchsichtiges Helldunkel und dergl. zu thun.

So sind insgemein die interessantesten Bilder von Teniers diejenigen, in denen nur wenige Figuren angebracht sind. Kleine Bildchen, in denen ein einzelner Bauer dem Beschauer gegenüber sitzt, der in philisterhafter Gemächlichkeit sein kurzes Pfeifchen raucht, oder der neben seinem Bierkruge sich mit dem Geigenspiel ergötzt, gehören durchweg zu dem Trefflichsten dieser Art. Auch die Darstellungen liederlicher Kneipen, in denen die Bauern bei Würfeln, Bier und Taback sich über die Zeit hinwegtrösten und, in solchem Gleise zufrieden, an Welt und Leben keine weiteren Ansprüche machen, sind
8. oft des höchsten Lobes werth. Die Schleissheimer Gallerie hat mehrere gute Bilder der Art; auch in andren Sammlungen findet man in der Regel ein oder ein Paar solcher Stücke. Dagegen sind, wie bemerkt, seine Darstellungen bewegteren Volkslebens, seine Hochzeiten, Jahrmärkte und dergl. (deren
9. man z. B. in der Münchner Sammlung, in Schleissheim, im Wiener Belvedere mehrere hervorstechende Beispiele findet) selten von ähnlichem Werth. — In andren Bildern kömmt es dem Künstler wesentlich auf die Darstellung mannigfachen bunten Geräthes an, und die Figuren erscheinen hier mehr als
10. Nebensache. Zu diesen gehören seine Wachtstuben (Schleiss-
11. heim, die Gallerieen Lichtenstein und Esterhazy zu Wien u.

a. m.), seine alchymistischen Laboratorien (Museen von Ber- 12. lin, Schleissheim, im Haag), seine fette Küche (im Haag) u. dergl. m. In solchen Bildern wird insgemein kein Anspruch auf tiefere Poesie, auf launigen Effekt gemacht, aber die harmonische und doch kräftige Behandlung des Verwirrten und Mannigfaltigen giebt hier insgemein einen Reiz, der wenigstens das Auge in erfreulicher Weise berührt.

Es tritt ferner auch bei Teniers wiederum jenes phantastische Element hervor, welches sich bei einigen der oben besprochenen Künstler in solcher Ausdehnung gezeigt hatte. Es hat bei ihm sehr ergötzliche Teufeleien zum Vorschein gebracht, die um so mehr auf Anerkennung Anspruch machen, als hier zugleich all jene abenteuerlichen Spukgestalten denselben täppischen, bornirten Anstrich haben, wie das Bauerngesindel auf den andern Bildern des Meisters, und dadurch eben die Ironie ihres eignen Daseins zur Schau tragen. Solche Bilder kommen an verschiedenen Orten vor. In der Schleiss- 13. heimer Gallerie ist das Bild einer Hexe, die eben irgend einen zauberischen Act zu vollführen scheint; sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem kleinen Unhold, einer Art Fisch, die Kehle zu; toller Geisterspuk, in den fabelhaftesten Gestalten, hat sich dabei versammelt, flüchtet aber vor den gewaltigen Drohworten der Hexe in fratzenhafter Eile zurück. Auch an verschiedenen Darstellungen der beliebten Versuchung des heil. Antonius fehlt es nicht; die Krone von diesen ist in der Gallerie des Berliner Museums. Hier sieht man den 14. armen Heiligen angstvoll vor seinem Felsaltare knieen, dessen Ecken so eben als fabelhafte Thierfratzen herausschiessen; neben ihm steht eine dämonische brabanter Schöne mit gefülltem Weinrömer; allerlei wüstes Teufelsvolk, bald wie Ziegenböcke, bald wie Affen oder Seefische anzuschauen, zerrt an seinen Gewanden; andre umher auf dem Bilde, die den unsinnigsten Lärm verführen, singen, schreien, krächzen u. s. w; einer bläst auf einer Klarinette, die er in die hohle Nase seines nackten Schädels gesteckt hat. In der Luft geht es am Abenteuerlichsten zu. Hier sieht man zwei Ritter, die auf

Fischen reiten und miteinander turnieren; der eine von ihnen ist ein Vogel und hat als Panzer einen thönernen Krug angezogen und einen Leuchter mit brennendem Lichte statt des Helms aufgesetzt; er spiesst eben den andern mit einer langen Hopfenstange in den Hals, eine Art zusammengetrockneten Frosch, der gräulich schreit und die Arme emporschlägt. Allerlei Gewürm fliegt und kriecht ausserdem umher. Es ist eine geniale Tollheit, ein geistreicher Wahnsinn in dem Bilde, der schwerlich seines Gleichen finden dürfte. — In einigen andren Bildern schweift der Humor des Künstlers, und mit nicht geringerem Glück, nach einer andren Seite aus. Dahin
15. gehören vornehmlich einige meisterhafte Affenbilder der Schleissheimer Gallerie, in denen die Affen Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Taback und Bier ergötzen u. s. w.

16. Endlich mag hier noch eine Reihe von Gemälden angeführt werden, die in andrer Beziehung ein eignes Interesse gewähren. Sie enthalten die Darstellung der ehemaligen Gallerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel, je nach den einzelnen Wänden geordnet und mit mannigfach verschiedener Staffage versehen. Hier sieht man bei den Gemälden, welche diese Gallerie füllen, im kleinsten Raume die Style der verschiedensten Meister auf eine ergötzliche Weise nachgeahmt. Die k. k. Gallerie zu Wien und die von Schleissheim enthalten verschiedene und verschieden geordnete Folgen dieser Darstellung.

17. Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, aus Lübeck gebürtig, doch Holland durch Bildung und künstlerische Wirksamkeit angehörig, ist der zweite unter den Meistern des Bambocciadenfaches. Seine Darstellungen bewegen sich fast ausschliesslich im Kreise des Bauernlebens, doch zeigt er eine von Teniers verschiedene Auffassungsweise. Man bemerkt bei ihm ein schlichteres, minder humoristisches Eingehen auf die Zustände beschränkten, dürftigen Verkehrs, in dessen Darstellung jedoch wiederum der Ausdruck eines bequemen Genügens, Sich-gehenlassens zumeist wohl erreicht

ist. Nur in der Darstellung bewegterer Laune, mehr aufgeregten Treibens befriedigt Ostade selten und erscheint in solchen häufig gezwungen. So hat denn auch seine Technik nicht das keck Andeutende des Teniers; die Ausführung ist sorgfältiger, der Farbenauftrag voller und pastoser, dagegen das Helldunkel minder saftig. Seine beliebtesten und vorzugsweise befriedigenden Bilder stellen Bauernschenken dar, vor denen, unter einer morschen Laube, die Leute zusammensitzen und sich an Gesang und Geigenspiel ergötzen. Solche und ähnliche Scenen findet man am Meisten verbreitet. Unter andern Darstellungen ist vornehmlich das Bild einer Kinderschule, im Pariser Museum befindlich, eins der Meisterwerke von Ostade, anzuführen; hier ist das Täppische und Ungeschickte der Kinder und ihres Durcheinandertreibens auf die trefflichste und ergötzlichste Weise dargestellt. — Diese niederen Kreise des Lebens hat Ostade, wie gesagt, nur selten verlassen; als Beispiel solcher Ausnahmen mag hier das Bild seiner Familie, die in bürgerlicher Steifheit nebeneinander sitzt und steht, ebenfalls im Pariser Museum befindlich, angeführt werden. — Isaac van Ostade, der Bruder des eben Genannten, bemühte sich, dessen Weise nachzuahmen und hat, wenigstens in einzelnen Fällen, gute Bilder derselben Richtung hinterlassen. 18. 19. 20.

Adrian Brouwer (1608—1640) ist ebenfalls ein bedeutender Künstler dieses Faches. Die Biographen der holländischen Künstler ereifern sich über das unsittliche, verworfene Treiben dieses Malers, der sein ganzes Leben in liederlichen Kneipen zugebracht und ihnen seinen frühen Tod zu verdanken habe. Es mag wohl wahr sein; doch zeigen seine Bilder, bei aller Gemeinheit der Bambocciaden-Malerei, zugleich eine solche Aufrichtigkeit der Auffassung, eine solche Vergnüglichkeit und Laune, eine so unversiegbare Lustigkeit, wie sie fast bei keinem andern gefunden werden. Seine Technik hat eine gewisse leichtsinnige Keckheit (etwa nach Art des Teniers — nur ein wenig trockner in der Farbe), die vortrefflich zu seiner Auffassung passt; und auch wo sie in 21.

Schmiererei ausartet, gehören Bilder der Art noch keinesweges zu den schlechtesten dieses Faches. Brouwer malt alle möglichen Scenen des Wirthshauslebens, Gesellschaften beim Trunk, Taback oder Karten, Raufereien, Soldatenwirthschaften, chirurgische Operationen, und stets ist er bei der Sache; niemals verfällt er in jenes manierirte Wesen des Teniers, niemals in die nüchtern triviale Auffassung, die bei Ostade bemerklich wird. Oft bringt er Karikaturen zum Vorschein, aber es ist wiederum nichts Gesuchtes darin; seine Karikatur ist nur eine höhere Potenz der Lustigkeit, der Aufregung, des Leidens unter den Händen des Dorfbarbiers. Hier das ergötzlichst skurrile Nachdenken in dem Gesichte des Bauern, der die Pfeife anzündet, — dort ein Sänger, der gar nicht ablassen kann, seine Litanei in den Qualm der Schenke emporzujubeln — dort ein Andrer, der auf die lächerlichste Weise den Schmerz zurückhält, während ihm der Medicus das Pflaster vom Arme zieht. U. dergl. m. Das Vaterland des Künstlers besitzt wenig Bilder von seiner Hand; in den deutschen Gallerieen sind 22. sie dagegen nicht selten, und namentlich ist in der Gallerie von München ein grosser Reichthum derselben vorhanden. — Als Gefährte des Brouwer bei seinen liederlichen Unternehmungen wird ein Bäcker, J o s e p h C r a e s b e c k e, genannt, der 23. von ihm im Malen soll unterwiesen worden sein. Die Bilder, welche man diesem in der Schleissheimer Gallerie zuschreibt, sind dem Brouwer ähnlich, nur minder geistreich. In 24. der k. k. Gallerie des Belvedere und in der Gallerie Lichtenstein zu Wien sieht man einige Bilder unter seinem Namen, die mehr vornehmere Scenen, in der Weise der Rembrandt'schen Schule behandelt, vorführen.

25. Da die Weise der drei genannten Künstler bedeutenden Beifall von Seiten der Zeitgenossen fand, so sah sich eine namhafte Anzahl andrer Maler veranlasst, als Schüler oder Nachahmer ihren Fusstapfen zu folgen. Doch ist im Allgemeinen dabei nicht sonderlich Erfreuliches zum Vorschein gekommen, da diesen Nachfolgern insgemein die lebendige Laune jener Meister fehlte. Es mag hinreichen, hier die Namen der

vorzüglichsten unter ihnen, eines D. Ryckaert, H. Zorg, C. du Sart, G. van Tilborg, A. Diepram, J. Droogslot, J. Molenaer, R. Brakenburg, angeführt zu haben. Die beiden letztgenannten zeichnen sich durch eine saubere Ausführung aus. Noch mehr ein dritter: Cornelius Bega, dessen Bilder eine feine, seidenartige Behandlung (nach der Weise der zweiten Classe des Genre) zeigen; doch ist eine solche Behandlung im Widerspruch mit den gemeinen Scenen des Bauernlebens, die er zumeist darzustellen liebt, und giebt diesen etwas Gesuchtes und Affektirtes. Quirin van Breckelencamp pflegt insgemein schlichte, friedliche Zustände des niederen Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige, einfache Ausführung anziehend zu machen.

§. 53. Eigenthümlich steht den bisher besprochenen Bambocciaden-Malern Jan Steen, der lustige Schenkwirth von Leyden (1636—1689), gegenüber. Auch von ihm wissen die Kunsthistoriker, wie vom Adrian Brouwer, allerlei Uebles zu erzählen. Auch er soll in dem gemeinen Wirthshausleben untergegangen sein, und es ist gewiss, dass er, aus Wohlgefallen an solchem Treiben, eine öffentliche Weinwirthschaft angelegt hat, — nicht um daraus sonderlichen Vortheil zu ziehen: er hat selbst mehr getrunken als seine Gäste, und seine Bilder mussten, wie man sagt, oft wieder gut machen, was er den Weinhändlern verschuldet. Aber auch seine Bilder zeigen eine freie, vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens, dabei zugleich eine sorglose Ironie, welche das gesammte Leben des Tages, das vornehme ebenso, wie das geringe, nur als einen lächerlichen Mummenschanz, als ein lustig verkehrtes Treiben, darstellt. So steht Jan Steen mit freiem Bewusstsein über dem Elemente, aus welchem er seine Nahrung saugt und so ist auch seine Behandlung desselben von der Weise der vorgenannten Künstler wesentlich verschieden. Häufig zwar sind es dieselben Gegenstände, lustige Gelage, Bauernscenen u. dergl. m. War es jenen aber nur um die Darstellung allgemeiner, theils ruhiger, theils bewegter Zustände zu thun, so führt er

dem Beschauer in der Regel eine mehr oder minder durchgebildete Handlung, ein gegenseitiges Verhältniss und Interesse der dargestellten Personen und in diesen eine geistreiche, mannigfach verschiedene Charakteristik vor, welche von der schärfsten Beobachtungsgabe zeugt. Steen ist fast der einzige unter den niederländischen Künstlern, der die Elemente der Komik solcher Gestalt in der sinnreichsten Weise ausgebildet hat. Seine Technik ist seiner Darstellungsweise angemessen: sorgfältig vollendend, aber trotz des Eingehens in die feineren Einzelheiten immer eben so sicher und fest, wie leicht und frei beweglich.

In den Museen im Haag und in Amsterdam findet man die bedeutendste Anzahl von Werken seiner Hand. Eins der 2. vorzüglichsten des Haager Museums ist unter dem seltsamen Namen der „Darstellung des menschlichen Lebens" bekannt. Es stellt einen geräumigen Saal dar, in welchem sich eine Menge von Personen, alte und junge, versammelt haben. Sie sitzen an verschiedenen Tischen, in lauter lustigen Gruppen; einige schmausen Austern, andre trinken, andre lachen und schwatzen. Der Wein macht traulich. Da sitzt ein Alter, mit grauem Kopfe und zahnlosem Munde, aber munter genug und jetzt vom Mahle geröthet, neben einer derben Schönheit mittlerer Jahre; er ist ihr möglichst nahe gerückt und flüstert mit glänzenden Augen und eindringlicher Miene ihr ins Ohr; wie es scheint, macht er ihr Heirathsvorschläge. Sehr ruhig, ein wenig zurückgebogen, nicht unwillig, aber mit stark schalkhaftem Zusatze hört sie ihn lächelnd an; sie berechnet wohl die wirthschaftlichen Vortheile, die ihr aus solcher Verbindung zufliessen könnten. Unweit davon sitzt Jan Steen selber, wie er sich oft auf seinen Bildern gemalt hat; ein halbgeleertes Glas in der Hand, beobachtet er jenes zärtliche Paar und ist darüber in so herzliches Lachen gerathen, dass der ganze wohlgenährte Körper bebt und die Arbeit des Trinkens stockt.

---

§. 53, 2. Schnaase, niederländische Briefe, S. 83.

— Ein andres sehr treffliches Gemälde verwandten Inhalts befindet sich zu London, in der Gallerie des Herzogs von Wellington. Auf diesem Bilde ist dem Weine ebenfalls Genüge gethan. Ein junger Cavalier rückt scherzend der Tochter vom Hause mit dem Weinglase näher, und diese bewilligt einige Vertraulichkeit, während die Mutter ihr Schläfchen hält; die Kinder benutzen diese Gelegenheit zum Naschen; die Magd bespricht sich am Fenster mit des Nachbars Knecht, und der Affe auf der Wanduhr zieht die Gewichte in die Höhe, als habe er den Verstand und wisse, dass den Menschen in solchen Situationen die Zeit ein überflüssig Ding ist. — Ein ebenfalls ausgezeichnetes Bild von ähnlicher Composition befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien. — Ein zweites Bild derselben Gallerie stellt einen Hochzeitabend dar. Der Bräutigam, ein dürrer, ältlicher Gesell, hinter dessen Kopf einer ein Paar Hörner macht, ist im Begriff, die Braut, die sich jüngferlich sträubt, aus dem Saale zu führen; die Gesellschaft ist aufgestanden und lässt ihren Jubel mit Gläsern, Geigen, Pfannen und Mörsern aus; zur Seite hier wieder ein ältliches Liebespaar u. dergl. m.

3.

4.

5.

Für Steen's Behandlung eigentlicher Bauernscenen befindet sich ein treffliches Beispiel in der Münchner Gallerie. Ein phantastischer Vagabund hat mit ein Paar Bauern gespielt und sie betrogen; in höchster Wuth ergreift der eine einen Besen und fegt auf den Verräther los, der andre, auf Krücken, schreit und droht, die Wirthin ruft um Hülfe; der Vagabund weicht den Schlägen aus und zieht hohnlachend vom Leder; Tisch und Stühle stürzen. Das Ganze voll höchster Lebendigkeit und glücklichster Darstellung des Momentanen. — Auch das Alchymisten-Treiben, das bei den früheren Künstlern mehr nur in Bezug auf die bunte Unordnung des Laboratoriums beliebt war, weiss Steen in eigen poetischer Weise zu erfassen. Ein ausgezeichnetes Bild der Art ist in der Gallerie Manfrini zu Venedig; es stellt die Noth in der Familie eines Alchy-

6.

7.

---

§. 53, 3. Passavant, Kunstreise, S. 76.

misten dar. Die Frau sitzt in der Mitte, ein weinender Knabe mit leerem Näpfchen und Löffel neben ihr; ein kleines Kind schreit in der Wiege, andre suchen nach Speise und finden nichts und schreien: ein Hund leckt vorn in einem umgefallenen Tiegel. Zur Seite der Frau steht der Gemahl, eine treffliche schlotterbeinige Figur in grandios stylisirtem Schlafrock, eine Kappe und Schlafmütze auf dem Kopfe, eine Feder hinterm Ohr; er deducirt ihr aus einem dicken Buch, dass er jetzt nahe daran ist, der Noth ein Ende zu machen und das Gold oder den Stein der Weisen zu finden; die Frau wendet sich trostlos von ihm ab. Rings umher fehlt es nicht an mannigfachem Geräth; im Hintergrund ist der Heerd, an welchem die Laboranten beschäftigt sind. Der Maler hat, in dem Alchymisten und dessen Familie, sich selbst mit den Seinigen, wahrscheinlich irgend eine häusliche Noth ins Launige umkehrend, portraitirt.

Nicht selten gehen Jan Steen's Darstellungen auch in das Leben der höheren Stände über. In solchen pflegt er am Liebsten den Besuch eines Arztes bei einer kranken Dame zu malen, einen Gegenstand, den vorzugsweise jene Maler des feineren Genre gern behandeln. Aber er weiss auch hier wieder seine Komik in ergötzlichster Weise zu entfalten und namentlich das burlesk Gelehrte, das Dumm-pfiffige der Doktoren seiner Zeit trefflich hervorzuheben. Das Museum im Haag
8. besitzt mehrere Bilder der Art; ein eigenthümlich anziehendes
9. ist in der Münchner Gallerie. Hier steht der Arzt, ein lustig philiströser Kauz, mit verlegenem Bückling vor der Dame und fühlt ihren Puls. Die Dame hält einen Zettel in der Hand, auf dem einige Liebesverse zu lesen sind; auf dem Vorbau der Thüre steht ein kleiner Gyps-Amor und zielt gerade auf sie hin. Durch die Thüre blickt man auf die Gasse hinaus, wo ein junger Mann mit umgeschlagenem Mantel der Hausmagd ein Stück Geld vorhält. Man kann voraussetzen, dass es diesem besser als wie dem unbehülflichen Doktor gelingen wird, die Krankheit der Dame zu kuriren. —

Noch ist endlich ein andrer Bambocciaden-Maler zu er-

wähnen, der wiederum in einer eigenthümlichen Darstellungs- 10. weise gemalt hat: Peter van Laar (1613—1674). Er hielt sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des dortigen Volkslebens, aber ebenfalls mit besonderem Eingehen auf das Niedrige und Gemeine, dar: wüste Bettlerherbergen, Räuberscenen, Klosterhöfe mit abenteuerlichen Mönchen, Gesindel bei Spiel oder Tanz u. dergl. m. In der Behandlung herrscht hier das derb Effektvolle der italienischen Naturalisten vor, und die Bilder sind vornehmlich denen des Michelangelo Cerquozzi zu vergleichen. In den Wiener Gallerieen, in der öffentlichen Gallerie von Augsburg, in den Uffizien zu Florenz 11. u. a. a. O. finden sich Werke von ihm. Die Italiener nannten ihn, wegen seiner wunderlich verwachsenen Figur, Bamboccio, und nach diesem Namen zunächst sollen seine Bilder und die Darstellungen verwandten Inhalts jene Bezeichnung als Bambocciaden erhalten haben. — Aehnliche Behandlung, 12. wie die Bilder des van Laar, zeigen die seines Zeitgenossen Andreas Both, der gleich ihm in Italien lebte. Doch sind selbständige Arbeiten dieses Künstlers selten, da er insgemein mit seinem Bruder, dem Landschaftsmaler Johann Both (§. 62, 6.) zusammenarbeitete und die Staffage in dessen Bildern malte. —

§. 54. Den Malern des Bambocciaden-Faches sind diejenigen Künstler anzuschliessen, welche vornehmlich das Leben des Soldaten, Wachtstuben, Lagerscenen und Schlachten, zu ihrem Gegenstande wählten. Unter diesen ist insbesondere 1. Jean le Ducq durch seine Darstellungen soldatischen Treibens in Wachthäusern und Herbergen ausgezeichnet. Die Münchner Gallerie hat von ihm u. a. ein Paar treffliche Bilder der Art, unter denen namentlich das eine, auf dem eine Frau einen Sporn an den Stiefel eines spanischen Soldaten befestigt, sehr ergötzlich wirkt. — Auch von Palamedes 2. Stevens hat man Bilder der Art: doch ist dieser Künstler in eigentlichen Schlachtenbildern bedeutender. Im Berliner Museum findet sich von ihm u. a. ein Kampf zwischen Ca-

valleristen und Infanteristen, wo die letzteren mit ihren langen Lanzen vortrefflich auf die Reiter losstechen; der Offizier von diesen kommandirt eben mit gewaltiger Stimme, das Weite
3. zu suchen. — Andre Schlachtenmaler sind: A. Verschuring (um die Mitte des Jahrhunderts blühend), Philipp Wouverman (von dem unten §. 63, 6. ein Mehreres), P. van Bloemen (genannt: Standaart — gegen den Schluss d. Jh. blühend), A. F. van der Meulen, der in den Diensten Ludwig's XIV. von Frankreich stand, den König auf seinen Feldzügen beglei-
4. tete und deren einzelne Begebenheiten malte, — J. van Huchtenburg, der die Kriegsthaten des Prinzen Eugen in dessen Auftrage malte, u. a. m.; sämmtlich durch eine tüchtige Auffassung des Gegenstandes, wenn auch freilich nur sehr selten durch poetische Behandlung desselben ausgezeichnet. — Etwas
5. später als die zuletzt genannten blühte der Deutsche Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742), dessen zahlreich vorhandene Bilder vornehmlich die mannigfachen Ereignisse des Soldatenlebens, Kriegs- und Marsch-Scenen, Schlachten u. dergl. zum Gegenstande haben. Kraft und Feuer in bewegten Situationen, Geist und lebendige Auffassung in allen, eine ernste, oft sogar grossartige Haltung und tüchtige Behandlung sichern diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den Meistern dieses Faches.

---

1. §. 55. Der edelste unter den Meistern des feineren Genrefaches ist Gerhard Terburg (1608—1681). Das Leben und die Sitte der vornehmeren Gesellschaft, das Mässige und Zurückgehaltene in Benehmen und Bewegung, die zierlichste Darstellung reicher Kleidungsstoffe, alles dies tritt in seinen, wie in vielen Bildern der folgenden Künstler, als allgemeine Bestimmung des Inhaltes hervor. Was ihn aber von der Mehrzahl der letzteren vortheilhaft unterscheidet, besteht nicht bloss in der eben so schlichten und naiven, wie geschmackvollen Anordnung, sondern vornehmlich in denjenigen Elementen, die dem Jan Steen unter den Bambocciaden-Malern eine so bedeutsame Stelle erworben hatten: auch ihm ist es nicht

sowohl um allgemeine Zustände, als vielmehr um besondere Handlungen oder Situationen, um feine Charakteristik und Individualisirung zu thun. So führen Terburg's Bilder in den dargestellten Personen insgemein eine theils leisere, theils deutlichere Verknüpfung gegenseitiger Interessen vor, deren Lösung nach der einen oder andern Seite dem Nachdenken des Beschauers überlassen bleibt, während jedoch der reizvolle harmonische Ton, in welchem das Ganze derselben gehalten ist, stets eine ruhige, heitere Stimmung vorherrschen lässt.

Die Bilder dieses Meisters sind nicht sonderlich häufig; es mögen hier einige der interessantesten angeführt werden. In einem Bilde des Haager Museums sieht man einen Offizier, sitzend, in voller Kriegstracht, und neben ihm knieend, auf seinen Schooss gelehnt, seine junge Frau oder Geliebte. Ein zierlich geschmückter Trompeter hat eben einen Brief gebracht und steht vor ihnen, die weitere Ordre erwartend. Die besorgte Aufmerksamkeit der Frau und die ruhige soldatische Haltung des Offiziers führen uns lebhaft in die Scene ein und die Phantasie sucht gern aus seinen Zügen zu errathen, ob unter der dienstlichen Miene des Kriegsmannes gleich warme Gefühle verborgen sind, als die Dame durchblicken lässt, oder ob er im Wechsel des Marsches neue Verbindungen erwartet. — In der Münchner Gallerie befindet sich ein Gemälde, auf dem ein ähnlicher Feldtrompeter einer Dame einen Brief überbringt. Sie ist vornehm gekleidet und hat den Anstand einer Wittwe; sie zaudert, den Brief anzunehmen und steckt die Hände überkreuz unter ihr sammtnes Pelzmäntelchen; neben ihr steht eine Magd in schwarzer Florhaube, die die Gebieterin voller Erwartung ansieht, indem sie ein reiches Prachtgefäss auf den Tisch setzt. Hier ist zu errathen, welche Mittheilungen etwa in dem verhängnissvollen Briefe enthalten sein mögen, und ob die Dame in ihrer Weigerung beharren werde. — In einem Bilde des Pariser Museums ist ein stattlicher Kriegsmann, im Brustharnisch und gewaltigen Reiterstiefeln,

2. 3. 4. (Randziffern)

---

§. 55, 2. Schnaase, niederländische Briefe, S. 88.

dargestellt, welcher neben einer jungen Dame beim Frühstück sitzt. Er bietet ihr, ziemlich ungenirt, eine Hand voll Gold an; sie war eben im Begriff aus der zierlichen Kanne ein Weinglas für ihren gestrengen Gast zu füllen und blickt nun zaudernd, man weiss nicht: ob unschlüssig, bei dem verfänglichen
5. Anerbieten vor sich hin. — Eine der anmuthigsten Compositionen Terburg's befindet sich in zwei trefflichen Exemplaren in den Museen von Berlin und von Amsterdam; sie ist u. a. aus Goethe's Wahlverwandschaften (wo sie als lebendes Bild dargestellt wird) bekannt: „Einen Fuss über den andern geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weissem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist.“ Auch hier interessirt es den Beschauer, sich den Gegenstand der Unterhaltung und deren etwanige Folgen auszumalen. Das Bild in Amsterdam ist etwas breiter wie das in Berlin, und in der Erweiterung noch ein Hund angebracht, der jenem, jedoch zum Vortheil der Composition, fehlt; die Ausführung in beiden ist gleich treff-
6. lich, nur das in Amsterdam minder gut erhalten. — Ausser den Bildern, wie die eben beschriebenen, finden sich übrigens auch verschiedene von Terburg, die wiederum nur mehr auf die Darstellung allgemeiner Zustände der feinen Gesellschaft gerichtet sind, doch in diesen eben dieselbe Naivetät der Auffassung und Anmuth der Darstellung zeigen. Einige anmuthige Bilder der Art in der Gallerie von Wien. Auch sind verschiedene vorzügliche Portraitbilder dieses Meisters vorhanden.

1. §. 56. Einige Jahre jünger als Terburg ist ein zweiter

sehr vorzüglicher Meister dieses Faches, Gerhard Dou (Dow, Douw, — geb. 1613, gest. 1680). In Rembrandt's Schule gebildet, scheint Dou von diesem Künstler vornehmlich die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels empfangen zu haben; im Uebrigen jedoch hat er dessen phantastisches und effektvolles Wesen verlassen und sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise ausgebildet. Die Gegenstände, welche Gerhard Dou mit besondrer Vorliebe darzustellen pflegt, bewegen sich insgemein in dem engen Kreise des gemüthlichen Verkehrs der Familie; es ist keine Handlung, der sich, wie bei Terburg, das Element verborgener leidenschaftlicher Interessen beimischt, es sind nur die Beziehungen einer schlichten, stillen Häuslichkeit, die Zustände friedlicher und freundlicher Gewöhnung, die uns in seinen Bildern entgegen treten. Die Ausführung ist, wie es unter solchen Umständen erfordert wird, äusserst sauber und vollendend, ohne jedoch bei dieser höchsten Feinheit in Aengstlichkeit oder Befangenheit auszuarten; die mannigfaltigen Nebendinge sind mit derselben Liebe behandelt, denn sie bilden ein nothwendiges Mittelglied im häuslichen Verkehr und der tägliche Umgang mit ihnen hat ihnen ein selbständiges und für sich gültiges Interesse aufgeprägt. Die Anordnung ist demgemäss auch so, dass diese Nebendinge in zierlicher Zusammenstellung in der Regel einen bedeutsamen Theil des Bildes einnehmen; oft blickt man durch ein Fenster, auf dessen Rand allerlei Geräth nebeneinander liegt, in das Treiben des Hauses hinein. Oft ist das Gemüthliche, heimlich Beschlossene desselben durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch mehr hervorgehoben; in der Behandlung zierlicher Lichteffekte der Art hat es Gerhard Dou ebenfalls zur höchsten Meisterschaft gebracht. So sind in seinen Bildern zwar häufig wiederum die niederen Classen der Gesellschaft, Hausmägde, Verkäuferinnen täglicher Bedürfnisse u. dergl. m. dargestellt, aber es ist hierin durchaus keine Hinneigung zu dem Burlesken und Ungefügen der Bambocciaden-Maler; ja, wo sich Gerhard Dou vielleicht im einzelnen Falle einer solchen Richtung

nähert, merkt man alsbald das Absichtliche und Gezwungene. Auch das Gegentheil, das Leben des feineren Salons, die Darstellung poetischer Gestalten, eignet sich nicht für seine eigenthümliche Richtung, und wenn er dergleichen zwar mehrfach versucht hat, so sind auch hier die Resultate nicht glücklich zu nennen; der Ausdruck geistigen Inhalts bleibt hier mehr oder minder hinter den technischen Verdiensten zurück.

2. Gerhard Dou's Bilder waren seit der Zeit ihres Entstehens sehr gesucht und es dürfte schwerlich eine Sammlung holländischer Kabinetbilder zu finden sein, in denen nicht ein oder ein Paar derselben als vorzüglichste Zierde aufbewahrt werden. Die Gallerieen seines Vaterlandes, die deutschen Gallerieen von Dresden, München, Wien, Berlin u. s. w., das Museum von Paris, die englischen Sammlungen sind reich an diesen kleinen Schätzen. Hier sieht man ein Fenster gemalt, aus dem eine Magd einen Küchentopf ausschüttet; dort ein andres, an dem sie mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt ist; dort ein drittes, aus dem sie mit brennendem Licht in die Nacht hinein leuchtet und lächelt. Hier blickt man durch das Fenster in das Atelier des Malers hinein, dort in 3. das freundliche Zimmer einer alten Spinnerin. In einem Bilde des Pariser Museums sieht man den Laden einer Gewürzhändlerin mit seinem mannigfach übereinander gebauten Geräth, und Leute vor dem Ladentisch, denen die Händlerin das Ver- 4. langte zuwiegt. In einem Bilde der Münchner Gallerie ist es das Gewölbe einer Kuchenbäckerin, vom Kerzenlicht beleuchtet, und eine Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt 5. hat und unter den Waaren das Nöthige aussucht. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen dar; die Köchin öffnet so eben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist, in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. U. dergl. m. — Ein sehr liebens-

würdiges Gemälde befindet sich in dem Haager Museum. Es 6. stellt ein geräumiges Zimmer dar, bürgerlich, ohne grosse Pracht, aber alles höchst ordentlich und reinlich, zu den Seiten die mannichfaltigen Bedürfnisse der Wirthschaft zusammengestellt; durch das geöffnete Fenster blickt man auf die festtäglich beleuchtete Gasse hinab; daran sitzt die junge Hausfrau, im einfachen Hauskleide, mit frischen regelmässigen Zügen, mit häuslicher Arbeit beschäftigt; neben ihr eine Wiege mit dem kleinen Säugling, den das ältere Schwesterchen freundlich betrachtet. — Ein andres, höchst reizvolles Bild, unter dem Namen der „Mäd- 7. chenschule" bekannt und durch den meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet, befindet sich im Museum von Amsterdam. Der Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, welcher seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das Lachen der andern den Schalk verriethe. Nichts übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter, welche fast jedes durch ein eignes Lichtstümpfchen erleuchtet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher fast zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses willen ganz dunkel brennt. — Ein Gemälde des Pariser Museums, von etwas bedeutenderen Di- 8. mensionen als gewöhnlich, lässt in das Zimmer einer reicheren Familie, durch zierlichere Meubles und Geräth geschmückt, hineinblicken. Auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau; vor ihr kniet die Tochter, indem sie ihr weinend die Hand küsst, die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt, phantastisch costümirt, indem er, gegen das Fenster gewandt, die Flasche mit dem Wasser betrachtet. In diesem Bilde ist ein mehr aufgeregtes Gefühl, als gewöhnlich bei Gerhard Dou, dargestellt, aber das Ganze doch wiederum in seiner milden, sinnigen Weise zusammengehalten. — Ein Bild der Münchner Gallerie von ähnlich grösserer Dimension, 9.

---

§. 46, 7. v. Quast, im Museum, 1834, No. 45, S. 371.

ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medicamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Gerhard Dou's ihren Werth giebt.

10. Einzelne Darstellungen, bewegen sich, wie gesagt, auch in den Kreisen der höheren Gesellschaft; sie enthalten meist eine oder ein Paar Figuren, bei denen es dem Künstler zumeist um die Nachahmung kostbarer Stoffe zu thun ist. Ein Lieb-
11. lingsgegenstand des Meisters, den er öfter wiederholt hat, ist ein Einsiedler, in seiner Felshöhle betend; aber auch hier sind es insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren u. dergl., welche ein näheres Interesse erwecken. Die Gallerie zu München besitzt drei verschiedene Darstellun-
12. gen dieses Gegenstandes. Noch weniger befriedigen die eigentlich idealen Darstellungen, z. B. seine büssende Magdalena (in Berlin und in Dresden), welche ganz ausserhalb seiner Sphäre liegen.

1. §. 57. Der Weise des Terburg und der des Gerhard Dou folgten verschiedene andre Künstler, die, wenn sie auch im Allgemeinen nicht die Vortrefflichkeit dieser beiden erreichten, doch in einzelnen Fällen sehr Artiges und Anmuthvolles hervorgebracht haben. Bei ihnen wechseln insgemein die gemüthlichen Scenen des Familienlebens und ähnlicher Verhältnisse mit Darstellungen aus dem Treiben der feineren Gesellschaft, auch wohl mit einzelnen idealen Gegenständen, ohne dass bei dem einen oder dem andern eine besondere Richtung zu dieser oder jener Auffassungsweise als vorherrschend zu bezeichnen wäre. Zu den liebenswürdigsten Künst-
2. lern, von denen hier die Rede ist, gehört Gabriel Metzu (1615 — 1658), der in Scenen des niederen wie des höheren Verkehrs gleich unbefangen, von ebenso sauberer wie unge-
3. zwungener Vollendung erscheint. Das Berliner Museum besitzt unter seinem Namen ein sehr anziehendes Gemälde von verhältnissmässig bedeutenden Dimensionen, welches der Auffassungsweise des Terburg verwandt ist. Es ist eine Dame in

blauseidnem Kleide und Pelzüberwurf; sie sitzt ermattet in einem Lehnstuhl, das Gesicht und Auge emporgerichtet, so dass man die reinen edlen Züge des Profils klar entfaltet sieht; sie ist blass, und schmerzlich zuckt es um ihren Mund, doch voll ruhiger Ergebung. Vor ihr steht der Arzt in schwarzem Doktortalar und mit der Alongenperücke, ein tröstlich mildes Gesicht; er hat den schönen Arm der Kranken gefasst, um ihren Puls zu fühlen; zugleich zeigt er empor nach einem Portrait, welches an der Wand hängt und einen Herrn in stattlicher Offizierstracht vorstellt. Es scheint der Gemahl zu sein, dessen lange Abwesenheit die Verlassene krank gemacht hat; der Arzt scheint seine baldige Rückkehr zu versprechen. — In derselben Gallerie ist von Metzu das Portrait-Bild einer 4. holländischen Patricierfamilie, voll prunkhaften, bürgerlich unbedeutenden Stolzes. — Im k. k. Museum von Wien befindet 5. sich ein Bild von Metzu, welches der Weise des Terburg nahe verwandt ist; es stellt eine Spitzenklöpplerin und neben ihr einen jungen Herrn dar, und lässt auf ein anziehendes Verhältniss zwischen beiden schliessen. — In den Gallerieen von 6. Dresden und München, im Museum von Paris u. a. m., sieht man von Metzu Scenen aus dem wirthschaftlichen Treiben der Familie.

Ein sehr productiver Künstler ist F r a n z v a n M i e r i s 7. (1635—1681), Schüler des Gerhard Dou. Mieris fehlt es in seinen Darstellungen des Lebens der vornehmeren Stände insgemein an derjenigen Naivetät der Auffassung, welche überall die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht; seine saubere Ausführung kostbarer Stoffe, vornehmlich schimmernder Seidenzeuge, die z. B. bei Terburg nur als Mittel zur Erreichung anderweitiger Zwecke hervortrat, genügt nicht, um diesen Mangel zu verdecken. Bedeutender ist Mieris dagegen in den Darstellungen mehr niederer Scenen, in denen oft eine eigene ergötzliche Laune sichtbar wird und wo doch die ganze Auffassung so gehalten ist, dass eben dieselbe feine Ausführung nicht unstatthaft erscheint. Die Münchner Gal- 8. lerie hat treffliche Beispiele der Art; eins der anziehendsten stellt zwei grosse Stiefeln und allerlei andres Kostüm auf dem

Tisch einer Herberge liegend dar, und im Hintergrunde den Herrn dieser Dinge, den Künstler selbst, im Gespräche mit der Wirthin. Auf einem andren der Art erblickt man einen Soldaten, halbe Figur, der eine Tabackspfeife in der Hand hält und den Rauch in jovialer Laune in die Höhe bläst. — 9. Nächst der Münchner Gallerie ist besonders die der Uffizien zu Florenz (die überhaupt eine interessante Sammlung von Werken der Holländer besitzt,) reich an Bildern dieses Künstlers. — 10. Der Sohn des Franz, Wilhelm van Mieris, ist dem Vater in Bezug auf saubere Ausführung ähnlich, doch tritt bei ihm der Mangel des Naiven noch in ungleich höherem Maasse hervor.

11. Ein Künstler verwandter Richtung ist Caspar Netscher (1639—1684). In vornehmeren Scenen, und insbesondere in Darstellungen, welche ihrem Gegenstande nach der Historienmalerei angehören, fehlt es auch ihm an der unbefangenen, naiven Auffassung und er erscheint nicht selten manierirt. Dagegen hat er in Bildern, welche die einfachere Darstellungsweise des Gerhard Dou befolgen, sehr Treffliches und Anziehendes geleistet. — 12. Aehnlich sind Peter van Slingelandt, ein Schüler Gerhard Dou's, Nicolas Verkolje, u. a. m. — 13. Unter diesen Künstlern ist auch Gottfried Schalken, ebenfalls ein Schüler Gerhard Dou's, anzuführen. Die Meisterschaft dieses Künstlers besteht in der Darstellung zierlicher Lichteffekte, die er, nach dem Beispiele seines Lehrers, zumeist mit besonderer Vorliebe angewandt hat. Doch ist er nur zu häufig, besonders wenn er ideale Gegenstände behandelte, ins Manierirte verfallen; ein Hauptbild der Art, in der 14. Münchner Gallerie, stellt die klugen Jungfrauen mit ihren hellbrennenden Lampen, und die thörichten Jungfrauen, deren Lampen so eben erlöschen, dar. In andren Bildern zeigt sich jedoch auch bei ihm nicht selten eine anziehend naive, zum 15. Theil launige Auffassung, wie z. B. in einem Bilde des Haager Museums: ein Arzt, der von einer jungen Dame in Gesellschaft ihres Vormundes besucht wird und eine Ursache der Krankheit des schönen Mündels angiebt, welche diese weinen

und den Vormund höchlichst erstaunen macht. — Im Berliner [16] Museum befindet sich ein eigenthümliches Bildchen dieses Meisters von unübertrefflicher Anmuth. Es ist eine Landschaft, eine stille holländische Gegend mit breiten weidenbepflanzten Kanälen; ein Knabe sitzt vorn unter einem alten Weidenbaume und angelt; ihm gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf denen Schmetterlinge ruhen. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber. — Den manierirten Bildern Schal- [17] ken's und andrer gleichzeitiger Maler dieses Faches sind die schon oben genannten Künstler Eglon van der Neer, Adrian van der Werff u. a. in ihren Genrebildern verwandt. —

Unter den späteren Genremalern ist hier endlich noch [18] Peter van Hooghe (1659 — 1722) anzuführen, der sich durch eine schlichte Auffassung und gediegene, kräftige Ausführung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er pflegt insgemein das Innere eines stillen Wohnzimmers darzustellen, in welches das Sonnenlicht durch Fenster oder Thüre hereinfällt und so über das Ganze einen eigen festtäglichen Glanz verbreitet; die stille Beschäftigung der Personen, welche sich in diesen Zimmern befinden, erhöht den Eindruck des Ganzen, welches überall einen reinen, ungestörten Frieden athmet. Die Gallerieen von Dresden, München u. s. w. haben interessante Beispiele von [19] Bildern dieses Meisters, die nicht eben häufig vorkommen.

Dritter Abschnitt.

Landschafts-Malerei.

§. 58. Die Landschaft, welche in den historischen Bil- [1] dern der altflandrischen Schule als ein so bedeutendes Element hervorgetreten war, hatte sich in den letzten Verzwei-

gungen dieser Schule, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, bereits in einer gewissen Selbständigkeit geltend gemacht. (Vergl. oben §. 38.) Doch waren diese Bestrebungen bei dem Untergange der Schule nicht weiter fortgesetzt worden. Die italienisirenden Manieristen des 16ten Jahrhunderts, die vornehmlich auf eine ideale Behandlung menschlicher Formen ausgingen, verliessen den heimathlichen Boden der unbefangen gemüthvollen Naturanschauung; Darstellung des Naturlebens ward ihnen fremd, und es finden sich nur ganz verein-
2. zelte Bestrebungen der Art. Als Beispiel möge hier ein interessantes Bildchen des Berliner Museums von Corn. Matsys (1543) genannt werden, eine Landschaft von ungemein mildem, spätherbstlichem Charakter, in der jedoch die ziemlich burleske Staffage mit dem Ernst der landschaftlichen Auffassung unangenehm contrastirt.

3. In voller Selbständigkeit und Bedeutsamkeit erscheint die Landschaft zuerst am Schlusse des sechzehnten und in der ersten Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehmlich in der Schule von Brabant, wo gleichzeitig eine neue kräftige Historienmalerei durch Rubens ins Leben gerufen wurde. Zwischen beiden Gattungen herrscht hier eine, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung: dieselbe Ursprünglichkeit, dieselbe sinnliche überquellende Derbheit in der Landschaft wie im historischen Gemälde. Nur besitzt erstere noch den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit; sie hat sich, bis auf wenige Ausnahmen, ohne eigentliche Schule bilden müssen, und indem sie die Fülle der sich aufdringenden Erscheinungen der Natur zu umfassen strebte, so verliert sie sich häufig noch in dem Reichthum der einzelnen Gegenstände. Letzteres jedoch nicht in dem Grade, wie es bei jenen älteren Meistern im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts (Patenier und Herri de Bles) der Fall gewesen war: ein Bestreben, diesen Reichthum zusammenzuhalten, ist allerdings sichtbar, aber es tritt mehr nur in äusserer Weise hervor, so dass das Ganze, in Folge dessen, oft einen gewissen dekorativen Charakter annimmt. Die Farben sind insgemein in reichem Glanze, das

Laub im lebhaftesten Grün, der Baumschlag conventionell behandelt, ebenfalls in dekorativer, nicht selten tapetenartiger Weise. Alles dies tritt natürlich mehr hervor, wo der Künstler die Ausführung poetischer Compositionen beabsichtigt hatte, während in der Darstellung heimischer, beschränkter Lokalitäten sich bereits eine schlichtere, minder befangene Auffassungsweise ankündigt.

Zu den bedeutendsten Künstlern der in Rede stehenden 4. Landschaftschule gehört Johann Breughel (1569—1625) der zum Unterschiede von den anderen Künstlern dieses Namens (seinem Vater und Bruder, Peter Br. dem älteren und jüngeren) gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt wird. Ein Gegenstand, welchen dieser Künstler mehrfach behandelt hat und der überhaupt die Gesammt-Richtung der Schule charakterisirt, ist das Paradies, — die grösste 5. vorzüglichste Darstellung in dem Museum im Haag. Die Gegend ist hier im reichsten Pflanzenwuchse dargestellt; an beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld, und darauf das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Die Gestalten der Ureltern sind auf diesem Bilde von Rubens Hand, wie sehr häufig die Staffage auf Breughel's Bildern von den Historienmalern seiner Zeit gemalt ist. Aehnliche Darstellungen an verschiedenen Orten, in der Gall. 6. Esterhazy zu Wien, im Berliner Museum u. s. w. Das Berliner Museum enthält ausserdem noch verschiedene Waldland- 7. schaften, von denen einzelne bereits eine minder üppige Vegetation und freiere Behandlung zeigen. Die Schleissheimer 8. Gallerie hat einen grossen Reichthum Breughel'scher Bilder, die auf eine schlichte Weise mehr in die lokalen Verhältnisse der Heimath einführen. — Ausserdem hat sich Joh. Breughel 9. oft gefallen, die dem Stillleben angehörigen Dinge, Blumen, Früchte, Thiere, Geräthe mannigfacher Art in zierlicher Vollendung zu malen, und solche Darstellungen in eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen zu verbinden, denen

es aber noch ungleich mehr, wie seinen Landschaften, an To-
10. talwirkung fehlt. Die Münchner Gallerie besitzt von ihm ei-
nen grossen Blumenkranz, in dessen Mitte von Rubens eine
Madonna mit dem Kinde gemalt ist. Andre Darstellungen der
Art: das Reich der Flora, das Reich des Vulkan, u. a. m.
11. besitzt die Gallerie von Sanssouci in namhafter Anzahl. —
Ueberhaupt sind die Darstellungen dieses Künstlers nicht sel-
12. ten; selbst in Italien besitzt die Sammlung der ambrosiani-
schen Bibliothek zu Mailand deren eine grosse Menge. —
Unter den Schülern und Nachahmern des Joh. Breughel sind
13. Jacob Fouquiers und Peter Gyzens, letzterer durch
eine eigne Anmuth und Grazie, ausgezeichnet; das Berliner
Museum besitzt Beispiele ihrer Leistungen.

14. Roland Savery (1576—1639) erscheint dem Breughel
in allgemeinen Beziehungen verwandt, doch macht sich in sei-
nen Landschaften (wenigstens in einzelnen Fällen) bereits eine
ernstere Stimmung, im Gegensatz jenes äusserlich dekorativen
Elementes, bemerkbar. Wenn dieser grössere Ernst in Dar-
15. stellungen des Paradieses (im Berliner Museum) oder des
Orpheus, welcher die Thiere des Waldes durch sein Saiten-
spiel herbeilockt (im Haager Museum) weniger hervortritt,
und es dem Maler in solchen Bildern fast mehr um eine kunst-
reiche Darstellung der verschiedenen Thiergattungen, darin er
Meister war, zu thun ist, so finden sich doch zugleich andre
16. von grosser innerer Bedeutung. Zu diesen gehört namentlich
eine zweite Landschaft des Berliner Museums. Es ist ein
wilder Eichenwald; verdorrte, vom Sturm gebrochene Bäume,
andre, die ihre entblössten Wurzeln weithinstrecken, bilden
den Vorgrund; eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittags-
mahl; ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel
eines heimlich umschlossenen See's, an dessen Ufer man ein
einsames Hirschlein erblickt; seitwärts öffnet sich eine Aus-
sicht in ferne Berggegenden. Das Bild athmet die geheimniss-
vollen Schauer, welche der Mensch der noch unbesiegten Na-
tur und ihrem selbständigen Schaffen gegenüber empfindet.

Ein dritter eigenthümlicher Künstler dieser Richtung ist

David Vinckebooms. Auch er zeigt in seinen Waldbil- 17. dern einen grösseren Ernst, einen dunklern Ton als Breughel, aber nicht diejenige bedeutsame Stimmung, welche man bei Savery erkennt. Vorzüglich ist er in Darstellungen des niederländischen Dorflebens, in denen er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu verschmelzen und das Ruhige, Gemüthliche des heimischen Bodens trefflich aufzufassen weiss. Das Berliner Museum besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Gemälde. — An Vinckebooms und die vorgenannten Künstler 18. schliesst sich noch eine namhafte Reihe niederländischer Landschaftsmaler derselben Zeit an, die in ähnlicher Weise gemalt haben: Gilles van Coningsloo, Adrian Stalbemt, Peter Lastmann, Alexander Kierings, Egidius Hondekoeter, u. a. m. — Derselben Richtung in technischer Beziehung angehörig, in der Auffassungsweise aber von den genannten sehr verschieden, ist ein andrer Zeitgenoss: Judo- 19. cus de Momper. Er hat etwas originell Phantastisches in seinen Darstellungen, indem er die Natur nicht selten von ihrer Kehrseite, in capriciösen Gestaltungen und noch mehr in einer wunderlichen, ich möchte sagen: misslaunigen Farbenstimmung auffasst. Ein hastig gefegter Farbenauftrag, der mehr andeutet als ausführt, entspricht zur Genüge diesem abenteuerlichen Wesen. Weite Niederblicke auf frostige, bläuliche Ebenen, kalkige Felsen im Vorgrunde, Höhlen mit Eremiten u. dergl. findet man gewöhnlich auf seinen Bildern dargestellt. Das Museum von Berlin, die Gall. Esterhazy zu 20. Wien u. a. besitzen hervorstechende Beispiele dieser Art und Weise.

Wenn bei der Mehrzahl der betrachteten Leistungen im Fache der landschaftlichen Kunst ein gewisses conventionelles Streben, ein mehr dekoratives Element vorherrschend war, so trat auch hier Rubens mit seiner unmittelbaren Auffassung 21. des Lebens, mit seiner Richtung auf Charakteristik und Individualisirung überzeugend und siegreich entgegen. Seine Landschaften enthalten insgemein Scenen der niederländischen Natur, in denen die Bildung des Terrains, das Eigenthümliche

des Pflanzenwuchses, die Bewegung der Lüfte u. dergl. in meisterhafter Weise dargestellt ist; überall dieselbe Saftigkeit und Frische, dasselbe volle, üppige Leben, dieselbe Kraft und enthusiastischer Schwung wie in seinen Historienbildern. Ebenso sind auch seine seltneren Darstellungen italienischer oder spanischer Natur in der vollen Eigenthümlichkeit des Landes
22. gehalten. Die Gallerie von München, die des Palastes Pitti in Florenz, mehrere englische Sammlungen, ebenso die Museen von Dresden und Paris enthalten bedeutende Beispiele seiner
23. Leistungen in diesem Fache. — Unter den Künstlern, welche der Weise des Rubens folgten, ist zunächst Lucas van Uden anzuführen, dessen Rubens sich häufig zur Ausführung landschaftlicher Gründe in den historischen Bildern bediente; doch sind die selbständigen Landschaften dieses Malers (Hauptbeispiele in der Schleissheimer Gallerie), wenngleich sie die allgemeine Richtung auf die Auffassung besonderer Lokale zei-
24. gen, im Ganzen ziemlich nüchtern gehalten. — Sodann gehört hieher Peter Snayers, von dem u. a. ein treffliches Bild, eine öde Sandlandschaft mit braunen herbstlichen Bäumen darstellend, im Berliner Museum vorhanden ist.

---

1. §. 59. Während sich solcher Gestalt eine eigenthümliche Landschaftschule in Brabant bildete, traten gleichzeitig auch andre Bestrebungen in diesem Fache der Malerei hervor, die ihren Sitz in Italien hatten und die durch das Studium italienischer Natur und durch italienisch idealisirende Auffassungsweise eine nicht minder eigenthümliche Richtung annahmen.

Bestimmt wurde diese Richtung zunächst durch italienische Meister. Schon Giorgione und Tizian hatten Beispiele eines bedeutsamen Hervortretens der landschaftlichen Composition gegeben, doch waren dieselben ohne sonderliche
2. Nachfolge geblieben. Erst Annibale Caracci, der Reformator der italienischen Kunst am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, trat auch in dieser Beziehung wieder bedeutsamer auf. Es ist bereits früher (Bd. I, §. 106, 17. 18.) auf seine Leistungen in diesem Fache der Kunst hingewiesen und

sie mit dem Charakter „geistreicher Dekorationen" bezeichnet worden. Hier ist hinzuzufügen, dass jenes dekorative Element jedoch wesentlich von dem der niederländischen Schule verschieden ist. Bestand dasselbe bei der letzteren vorzugsweise in dem Reichthum des Pflanzenwuchses und demgemäss in glänzender Fülle der Färbung, so tritt bei Ann. Caracci mehr das Element der Form, dem Charakter der italienischen Natur entsprechend, hervor. Bedeutsame Bergzüge, wie sie die Rücken der Apenninen bei Bologna, die Umgebungen der römischen Campagna u. s. w. enthalten, bestimmen den eigenthümlichen Charakter seiner Gemälde, die auf den Beschauer den Eindruck einer grossartigen Ruhe ausüben. Wie sodann diese 3. Weise landschaftlicher Darstellung von den Schülern der Caracci, von Dominichino, Albani, Guercino, Grimaldi, je nach ihren besonderen Eigenthümlichkeiten weiter gebildet wurde, ist ebenfalls schon angeführt worden. (Bd. I, §. 107, 10; 108; 110, 9; 111, 7.)

Gleichzeitig mit Annibale Caracci lebten in Rom einige nordische Künstler, in deren Werken man eine gewisse Verbindung jener Auffassungsweise der niederländischen Landschaftsmalerei mit der der Caracci'schen Schule wahrnimmt, so jedoch, dass die letztere im Wesentlichen vorherrscht. Der älteste von diesen ist Paul Bril (1554—1626), aus Antwer- 4. pen gebürtig. Er steht der überströmenden Fülle und Lebenslust seiner niederländischen Zeitgenossen mit einer edleren Mässigung und einem eigenthümlich elegischen Gefühle gegenüber. Seine Bilder athmen, ohne zwar eigentlich erhaben zu sein, eine feierliche Ruhe, ein klares, gleichmässig vorgetragenes Gefühl, und die Ruinen verfallener römischer Herrlichkeit, welche er gern in ihnen darstellt, stimmen zu einer ernsten Wehmuth. — Das Berliner Museum besitzt von ihm 5. verschiedene Gemälde, zum Theil von vorzüglichem Werth; besonders trefflich das eine, welches einen breiten Strom mit seinen stillen Ufern darstellt und einfach und schlicht gemalt ist. — Zwei höchst ausgezeichnete Landschaften befinden sich 6.

§. 59, 6. H. Meyer in Goethe's Werken, Bd. 44, S. 232.

in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Die eine stellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar; die Gegend ist schön gedacht, einfach, grossartig und gleichwohl gefällig; der Farbenton kühl, aber in Uebereinstimmung mit dem Charakter früher Morgenzeit; die Bäume von sanftem Lufthauche leicht bewegt; das Ganze von ruhiger, angenehmer Wirkung. Das andre Bild stellt eine wilde Gegend vor, wo ein Waldstrom zwischen Gestein und Felsen sich schäumend durchdrängt.

7. Etwas später blühte Adam Elzheimer (1574 — 1620), aus Frankfurt gebürtig. Mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer verbindet dieser Künstler eine sehr eigenthümliche Auffassung. Seine Bilder haben einen miniaturartigen Charakter, als ob man durch ein verkleinerndes Glas in die Natur hinausblickt. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weit geöffnete, höchst mannigfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das Anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Dabei fehlt es nicht an mannigfach zierlicher Staffage, die sich theils der Landschaft mehr unterordnet, theils auch wohl als die Hauptsache im Bilde erscheint. Hier ist es eine heilige Familie, die durch eine stille Mondscheinlandschaft hinzieht; dort ein reicher Wald, in welchem Johannes der Täufer zu dem versammelten Volke predigt; dort ein nächtliches Feuerbild und im Vorgrunde Aeneas, der die Seinigen der brennenden Stadt entführt. In einzelnen Fällen gehören die Bilder Elzheimer's auch ganz dem Fache der Historienmalerei an, immer aber herrscht bei ihnen dieselbe feine Be-

8. handlung vor. Die Münchner Gallerie, die der Uffizien zu Florenz, die Gallerieen von Wien, u. a. m. besitzen zahlreiche Werke seiner Hand.

---

§. 59, 7. Schnaase, niederländische Briefe, S. 26.

Ein Nachahmer des Elzheimer war Cornelius Poelenburg (1586 — 1660). Er stellt zumeist römische Gegenden mit Ruinen und mit idyllischer oder mythischer Staffage dar; doch fehlt ihm in der Regel der liebenswürdige, zarte Sinn seines Vorgängers, und seine Bilder haben wiederum mehr nur einen äusserlich dekorativen Charakter. — Seine Schüler Johann van der Lys und A. Cuylenburg sind noch ungleich weniger erfreulich. 9. 10.

§. 60. Eine bedeutsamere Förderung erhielt die durch Ann. Caracci und seine Schüler eingeleitete Richtung der landschaftlichen Kunst durch den Franzosen Nicolas Poussin (1594 — 1665). Die Verdienste dieses Künstlers in der Historienmalerei werden später, bei Betrachtung der französischen Kunst, besprochen werden; seine Einwirkung auf die Gesammt-Entwickelung der Landschaft ist indess zu wichtig, als dass dieselbe (wie auch die mehrerer folgender Künstler) hier übergangen werden dürfte. Poussin's Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen auch hier wiederum vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe, gehalten ist. In der Anordnung, seien es Ebenen, von Bergzügen umgränzt, oder hochgewölbte Baumpartieen, welche den Hauptbestandtheil des Bildes ausmachen, zeigt sich stets eine bedeutungsvolle Gruppirung; den Mittelpunkt bilden insgemein mehr oder minder reiche Architekturen im Style des classischen Alterthums. Die Staffage besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben gemessenen Weise, wie die auf Poussin's historischen Bildern, gezeichnet sind. Man hat diesen Styl der Landschaft mit dem Namen des heroischen bezeichnet, und allerdings tritt dem Beschauer hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenigen Bedürfnissen und grossen Gesinnungen entgegen. Die Natur steht noch in ihrer erhabenen Ruhe, in der Mannigfaltigkeit ihrer eigenthüm- 1. 2.

---

§. 60, 2. Goethe's Werke, Bd. 44, S. 243.

lichen Gestaltungen, dem Treiben des Menschen gegenüber; von Feld- und Gartenbau ist keine Spur, nur hie und da erblickt man eine Schaafheerde, als auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend; die menschlichen Wohnungen sind würdig und anständig, aber ohne Bequemlichkeit und ohne das Behagen an einem gemächlicheren Zustande des Lebens. Das Ganze, wenn auch die zarteren Wirkungen des Lichtes und der Luft noch ausgeschlossen bleiben, bringt gleichwohl in dem Beschauer das Gefühl einer ernsten, gesammelten Stimmung hervor. — Poussin's landschaftliche Gemälde, in denen sich die angegebenen Motive in mannig-
3. facher Weise wiederholen, finden sich in verschiedenen Gallerieen zerstreut, namentlich in denen von England, eine sehr
4. bedeutende Anzahl trefflicher Werke in der Gallerie Doria zu Rom.

5. Der nächste Nachfolger und Schüler des Nicolas Poussin im Fache der Landschaftsmalerei war sein Schwager **Caspar Dughet**, der insgemein unter dem, von jenem angenommenen Namen **Caspar Poussin** bekannt ist. Im Allgemeinen zeigt dieser Künstler dieselbe Richtung auf eine bedeutsame Auffassung der Form, und in seinen früheren Werken schliesst er sich mit ziemlicher Entschiedenheit an die Art und Weise seines Lehrers an; später jedoch wusste er mit derselben zugleich hervorstechende Eigenthümlichkeiten zu verbinden. Es ist das Leben und Wirken der Luft, der schaffende, ernährende Athem der Natur, — das, was man eigentlich das Leben der Landschaft nennen dürfte, was in seinen Werken zuerst mit bedeutender Entschiedenheit hervortritt. So mildert sich in den Gemälden seiner späteren Zeit der strengere Ernst seines Meisters in wohlthuender Weise; eine schönere Wärme erfüllt seine Landschaften, Laub und Gewächse erfreuen sich einer grösseren Saftigkeit und Frische; heitere, duftige Fernen ziehen den Blick des Beschauers ins Weite; das Ganze hat, bei aller Grösse der Composition, die insgemein den Styl des Heroischen beibehält, doch einen heiteren, freien Charakter. Seine eigenhümliche Richtung auf die Darstellung der Luft-

wirkungen äussert sich namentlich auch in verschiedenen Sturmlandschaften, die er ebenso mit grosser Meisterschaft zu behandeln wusste und darin er vornehmlich einen grossen Ruhm erlangt hat. — Die Oelgemälde des Caspar Poussin haben leider durch Nachdunkelung häufig einen Theil ihres Werthes verloren; in andren Bildern dagegen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit mehr in ihrer ursprünglichen Weise. Dahin gehören die reichen Freskomalereien, mit denen er die Kirche 6. S. Martino a' Monti zu Rom geschmückt hat und die, mit Scenen aus dem Leben des Elias und Elisa versehen, einen heiteren Schmuck des heiligen Gebäudes abgeben; dahin eben so die bedeutende Anzahl grosser, in Leimfarben gemalter 7. Staffeleibilder, die sich in der Gallerie Doria zu Rom befinden. In derselben Gallerie sind von ihm auch verschiedene Oelgemälde vorhanden, zum Theil ebenfalls von vorzüglichstem Werthe. Ausserdem sind besonders das Museum von Madrid 8. und die englischen Gallerieen reich an Werken seiner Hand, mehrere vorzügliche, meist aus Rom stammend, in der National-Gallerie von London.

Eine Nachahmung des landschaftlichen Styles der beiden 9. Poussin zeigt sich, ausser bei einem jüngeren Zeitgenossen, dem Franzosen Sebastian Bourdon, der die Absicht hatte, ein Universalgenie in der Malerei zu sein und wenigstens in einzelnen Fällen Ansprechendes zu leisten vermochte, — vornehmlich bei einigen Niederländern, welche dem Ende des siebzehnten und Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören: Franz Milet (genannt Francisque), Johann Glauber (genannt Polydor), J. F. van Bloemen (genannt Orizonte), P. Rysbraeck u. a. m. Wenn bei diesen Künstlern freilich der innerliche Ernst und das energische Leben ihrer Meister in etwas abgeschwächt ist, so haben sie doch im Einzelnen (namentlich Glauber und van Bloemen) Treffliches

---

§. 60, 6. *I celebri freschi di Gasparo Possino nella chiesa di S. Martino a' Monti in Roma rappresentanti i miracolosi fatti de' SS. Elia ed Eliseo inc. da Pietro Parboni. Roma* 1810.

und wohl Zusammengehaltenes hervorgebracht. Das Berliner 10. Museum besitzt von ihnen (mit Ausnahme des Milet) verschiedene, zum Theil recht ansprechende Bilder.

1. §. 61. Einige Jahre jünger als Nicolas Poussin war sein Landsmann Claude Gelée, nach seinem Geburtslande Claude Lorrain genannt (1600 — 1682), dessen künstlerische Entwickelung wiederum Italien angehört, — der bedeutendste Meister der in Rede stehenden Richtung der landschaftlichen Kunst. Auch bei ihm sind es zunächst die Formen der italienischen Natur, welche dem Beschauer entgegen treten, aber das Enge, Umschlossene, streng Begränzte der Poussin'schen Gemälde verschwindet, das Auge schweift über weite Ebenen und mannigfache Gründe hinaus, oft bis an den Saum des Oceans. Die Linien sind klar und in harmonischer Ruhe geführt, doch tritt das Element plastischer Gruppirung bei ihm weniger noch in den Formationen des Bodens hervor als in dem Schwunge sanftgewölbter Baumpartieen, welche den Vorgrund bilden und in denen vornehmlich der anmuthvolle Bau der immergrünen Eiche (die zu Claude's Zeit häufiger als heutiges Tages um Rom verbreitet war) nachgeahmt ist. Die Architekturen, die man auf seinen Bildern dargestellt sieht, gehören ebenfalls den Formen der classischen Kunst an, aber eines Theils sind sie als Ruinen dem landschaftlichen Elemente untergeordnet, anderen Theils, obgleich seltener, sind sie mit wundersamer Pracht ins Feenhafte umgestaltet, so dass in beiden Fällen der Charakter des eigentlich Wohnsamen verschwindet. Alles dies jedoch sind nur die äusseren Motive der Darstellung in Claude's Bildern; sie dienen nur dazu, um das innere Leben und Schaffen der Natur in den Wirkungen der Luft, wie bei Dughet, vor Allem aber in dem beseelenden Glanz und Spiele des Lichtes vor die Augen des Beschauers zu führen. Die Bewegungen des Laubes, der stille Zug leichten Gewölkes, das Rieseln der Gewässer, das Spiel der Wellen des Meeres, die reinen Lüfte des Morgens, die sanften Nebel des Abends, der Schimmer des Thaues auf den Gräsern, — Alles

ist in unmittelbarer Gegenwart vorhanden, Alles die Freude des Daseins bekundend. Ein zarter Duft scheidet Ferne von Fernen und lässt den Blick in ungemessene Weiten hinausschweifen, doch nur, um ihn wieder in die Wärme und die Fülle des Vorgrundes zurückzuführen. Alles ist von Licht erfüllt, Alles athmet eine beseeligende Ruhe und Heiterkeit. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde; er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur eben miteingeschlossen sind.

Die Bilder aus Claude Lorrain's früherer Zeit unterscheiden sich von den späteren durch einen eigen bläulichen, kühleren Ton, was vielleicht als ein Zeugniss der Weise seiner künstlerischen Entwickelung (er erhielt seine erste Bildung durch einen Schüler des Paul Bril, A. Tassi) betrachtet werden dürfte. Als Beispiele dieser Richtung mögen ein Paar grosse Bilder der Münchner Gallerie erwähnt werden, beide mit den Figuren der Hagar und des Ismael staffirt: das erste eine Morgenlandschaft, in der die Sonne über dem Horizont des Meeres emporsteigt, das andre eine Abendlandschaft, ebenfalls mit der Aussicht auf das Meer; beide bereits in vollkommenster Klarheit und Reinheit des Tones. Ein Paar andre Bilder derselben Art befinden sich in der Gallerie Sciarra zu Rom. — In den späteren Werken verschwindet dieser bläuliche Ton und macht der heitersten Wärme, dem anmuthvollsten Wohllaut sonniger Beleuchtungen Platz. Die Gallerie Doria zu Rom besitzt eine bedeutende Anzahl der schönsten Werke aus Claude's vollendeter Zeit; andre derselben Gattung findet man in der Gall. Sciarra ebendaselbst, im Museum von Neapel, in den Wiener Sammlungen (besonders Gall. Esterhazy), zu München, Dresden, Berlin, eine bedeutende Anzahl im Pariser Museum, in dem von Madrid, in der National-Gallerie zu London und andren Sammlungen Englands u. s. w. — Vielfach jedoch tragen Copieen oder freie Nachahmungen Claude'scher Compositionen den Namen des Meisters. Schon

2. 3. 4. 5.

bei seinen Lebzeiten wurde mit solchen Nachahmungen, die unter seinem Namen gingen, ein einträglicher Handel getrieben; um diesem Unterschleif begegnen und den Liebhabern seiner Gemälde zeigen zu können, was von ihm componirt sei, sammelte Claude Lorrain die Skizzen seiner Gemälde (oder nach letzteren gefertigte Zeichnungen) in ein Buch, welches
6. er sein „Buch der Wahrheit" (Liber Veritatis) nannte. Dieses kostbare Werk befindet sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs von Devonshire in England.

1. §. 62. Die idealisirende Darstellungsweise des ebengenannten Meisters erweckte von Seiten niederländischer Künstler (und zwar vornehmlich der Holländer) mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Man bemühte sich, auf ähnliche Weise durch Fülle des Lichtes, durch den Glanz der Lüfte und den verschwimmenden Duft der Fernen eine höhere Stimmung, eine Verklärung der umgebenden Naturformen hervorzubringen, und man brachte es, indem man sich theils unmittelbar an die Heiterkeit und Freiheit der Claude'schen Compositionen, theils mehr an die erhabneren Formen des Poussin'schen Styles anschloss, im Einzelnen zu sehr anmuthigen Erfolgen. Nur dürfte, als ein allgemeines Unterscheidungszeichen dieser Nachfolger, zu bemerken sein, dass jenes realistische Element der niederländischen Kunst, in der Art, wie es sich in Rubens Landschaften durchgebildet hatte, auch hier mehr oder minder in den Einzelheiten der Bilder nachklingt.

Zunächst ist unter den in Rede stehenden Künstlern der
2. Schüler des Claude Lorrain, der Niederländer Herrman Swanevelt (1620—1680 oder 90) zu erwähnen. Bei ihm zeigt sich ein grossartiger Sinn in der Composition, eine glückliche Nachahmung der Art und Weise seines Meisters, doch so, dass dessen harmonische Milde zuweilen durch eine gewisse Starr-

---

§. 61, 6. In Facsimile's herausgegeben als: *Liber Veritatis. Or a Collection of* 200 *Prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of etc. Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London* 1774—77.

heit und Schwere des Details gebrochen erscheint. Gemälde von ihm sind nicht häufig; in der Gallerie Esterhazy, sowie [3] in der k. k. Gallerie zu Wien befinden sich einige derselben, in denen man die vorzügliche Schule, darin sich Swanevelt gebildet hatte, erkennt. Mehr als durch solche, hat er sich durch eine bedeutende Anzahl geistreich radirter landschaftlicher [4] Blätter bekannt gemacht.

Ein zweiter vorzüglicher Künstler derselben Richtung ist Johann Both (1610 — 1651). Die Compositionen dieses [5] Meisters haben insgemein wiederum etwas Volles und Reichgestaltetes. Felsen und breite, reichbelaubte Bäume wechseln mit Aussichten in duftig verschwimmende Fernen; glänzendes Abendlicht erfüllt seine Lüfte und giebt dem Ganzen insgemein den Ton einer ernsten Pracht. Die Behandlung ist breit, mehr massenhaft und würdig. Die Staffage seiner Landschaften ist in der Regel von der Hand seines Bruders Andreas (vergl. oben §. 53, 12.) und steht in erfreulichem Einklange zu dem Charakter seiner Bilder, während hierin bei den Landschaften andrer Künstler häufig ein Missverhältniss wahrgenommen wird. Treffliche Bilder von ihm sieht man in den Gal- [6] lerieen von Dresden, München, Berlin, Wien, in den römischen Gallerieen Sciarra und Doria, u. a. O.

Adam Pynacker (etwas jünger als der eben genannte) [7] steht der Richtung des Johann Both ziemlich nahe. Auch er liebt grossartige Formen in Bergen und Bäumen, Glanz und Duft in den Lüften. Im Einzelnen hat er in dieser Art Vortreffliches [8] geleistet, wie z. B. ein Gemälde der Schleissheimer Gallerie (dessen Staffage durch einen Bauer zu Pferd und eine weisse Kuh im Wasser gebildet wird), den Eindruck des heitersten, klarsten Abends gewährt. Oft indess arbeitet er absichtlich auf einen gewissen glänzenden Effekt hin, und da in

---

§. 62, 4. Schildener: „H. Suanevelt in seinen geätzten landschaftlichen Blättern," im Museum, 1836, No. 45, S. 360; — und: „Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von H. Suanevelt," ebendas., No. 48, S. 383. (Vergl.: „Berichtigung," No. 50, S. 403.)

solchen Bildern die reinere Unmittelbarkeit des Gefühles fehlt, so erscheinen sie wiederum mehr in dekorativer Weise. Solcher Art ist die Mehrzahl seiner Bilder, die man in den verschiedenen Sammlungen verbreitet findet.

9. In ähnlicher Weise arbeiteten noch verschiedene andre Zeitgenossen: Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Johann van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher) Johann Lingelbach (ebenfalls ein Deutscher, in der Darstellung italienischer Seehäfen und reichen Marktgewühles ausgezeichnet), Friedrich Moucheron, u. a. m., — während später, um den Schluss

10. des siebzehnten Jahrhunderts, dieselbe Richtung bereits in eine äusserliche Zierlichkeit der Composition und Ausführung, in eine bunt manierirte Färbung übergeht. Hieher gehören Cornelius Huysman, Albrecht Meyering, Isaac Moucheron u. a. m. —

Noch sind den Künstlern der eben besprochenen Richtung einige holländische Maler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Der bedeutendere von diesen ist Herr-

11. man Sachtleven (oder Zaftleven, 1609—1685), dessen landschaftliche Compositionen insgemein den Charakter der romantischen Ufer des Rheines tragen. Auch in ihnen schwebt ein eigenthümlich zarter Duft über den Gegenden; die Behandlung ist äusserst sauber, der Vortrag jedoch nicht immer frei von Manier. Bei einfacheren Darstellungen spricht sich in seinen Bildern eine anziehend schlichte, milde Stimmung aus, bei andren fehlt es jedoch oft an der nothwendigen Kraft in

12. Ton und Färbung. Die Dresdner Gallerie ist reich an Werken seiner Hand; auch anderwärts, wie zu Berlin, München, Wien u. s. w. sind sie nicht selten. — Dem Sachtleven ver-

13. wandt ist ein etwas späterer Künstler Johann Griffier; auch er stellt gern rheinische oder süddeutsche Gegenden in feinster Ausführung dar; doch ist er insgemein ungleich bunter und mehr manierirt. Das Berliner Museum besitzt von ihm

ein Paar Bilder von einer zarten Anmuth, wie sie selten gefunden werden.

14. Hieher gehört auch Johann Hackert (ebenfalls ein Holländer, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend), der sich vornehmlich den Formen süddeutscher und schweizerischer Natur zuwandte. In seinen Bildern herrscht zwar ein gewisser bräunlicher Ton vor, aber sie sind frei von manieristischen Effekten und tragen das Gepräge einer klaren, ernstgemässigten Stimmung. Das Berliner Museum hat u. a. ein treffliches Bild der Art.

---

1. § 63. Diese idealisirende, sogenannt poetische Weise der landschaftlichen Darstellung hat einen Nebenzweig in den idyllischen Gemälden getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben und somit häufig einen Uebergang zum Fache des Genre bilden. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der, zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Man geht in diesen Darstellungen darauf aus, ruhige, mehr oder minder ideale Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten; der kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften dient dazu, dem Ganzen eine höhere Stimmung zu geben. Aufs Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

2. Hieher gehört zunächst Johann Wynants (um 1600 geboren), der jedoch noch mehr die eigenthümliche Form und Charakteristik der nordischen Natur festhält. Sodann Johann
3. Baptist Weenix (1621—1660), der bereits mit Entschiedenheit auf die Darstellung idyllischer Verhältnisse und südlichen Lokales ausgeht. Sehr bezeichnend ist für seine Richtung ein grösseres Gemälde im Berliner Museum, Erminia bei den Hirten, in welchem schon durch den Gegenstand eine solche Auffassung vorgeschrieben war. Erminia hat hier zwar den prüden Anstand einer Theaterheldin, die Hirtenfamilie jedoch

ist mit glücklicher Naivetät, das ruhende Vieh mit grosser Sauberkeit und Vorliebe ausgeführt; die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

4. Bedeutender ist Nicolaus Berghem (1624 — 1683), der Schüler des Weenix, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Gattung. Bald sind es Hirtinnen mit ihren Heerden, neben Ruinen rastend, bald flache Gewässer durchschreitend oder zum Schall der Flöte tanzend: bald Reisende, in unwirthbarer Gegend mit Gefahren kämpfend oder zur Herberge einkehrend; bald Personen der höheren Poesie oder des alten Testamentes, die sich in seinen Bildern bewegen. In der Regel sind es die Formen der südlichen Natur, seltner die der Heimath, die den Grund seiner Gemälde ausmachen, stets aber auch hier jene glänzendere, mehr idealisirende Auffassung. Ein harmonisches Licht, eine volle kräftige Behandlung erfreuen das Auge; doch hat der Charakter seiner Gestalten nicht immer diejenige Unbefangenheit und Naivetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen wünschen möchte; man fühlt es häufig, dass der Künstler jene idyllischen Zustände den prosaischen Verhältnissen des Lebens mit Absicht gegenübergestellt hat. Bilder von Berghem finden sich über alle

5. Gallerieen verbreitet, namentlich enthält die Dresdner Sammlung deren eine bedeutende Anzahl, die zumeist mit Scenen des Hirtenlebens staffirt sind. Die von ihm im Berliner Museum vorhandenen Bilder geben Beispiele für seine sämmtlichen Darstellungsweisen.

6. In andrer Richtung zeigt sich Philipp Wouverman (1620 — 1668). Die Darstellungen dieses Künstlers bewegen sich, ihrem grösseren Theile nach, in den Kreisen der vornehmen Welt und in der Weise, wie sich deren Treiben beim Aufenthalt im Freien gestaltet. Daher vor Allem festlich geschmückte Jagdzüge, bald in Gesellschaft von Damen zur Falkenbeize hinausziehend, bald über Anger und Heide dem gehetzten Hirsch nachsausend, bald im kühlen Schatten, an der Nähe eines Quelles rastend. Feine Sitte und adlicher Anstand, ähnlich wie in den Genrescenen von Terburg und ähnlichen Künst-

lern, machen hier auf der einen Seite das Interesse des Bildes aus, und es fehlt dabei auch nicht an mancherlei besonderen, novellistischen Beziehungen zwischen den dargestellten Personen; auf der andern Seite ist es der edle Genoss des ritterlichen Lebens, das Pferd in seinen mannigfachen Situationen, welches von Wouverman mit Vorliebe, mit Geschmack und Verständniss dargestellt wird. In vielen seiner Bilder wird somit auch das Pferd als Hauptfigur des Bildes behandelt, hier im Stalle, wo es gesattelt und gezäumt wird, dort in der Schwemme, dort auf dem Markte und dergl. m. Auch andre Bilder, in denen immer die Darstellung des Pferdes als wesentlich hervortritt, Schlachten, räuberische Ueberfälle, Scenen aus dem Leben des Fuhrmanns, fehlen nicht. Das Ganze jedoch ist stets in derjenigen feinen Weise, die landschaftliche Umgebung namentlich in den eigenthümlich zarteren Tönen gehalten, welche der gesammten idealisirenden Richtung der Landschaft entspricht; die Behandlung ist überall, bei aller Zartheit, frei und leicht und von allem manierirten Wesen durchaus fern. Bilder von Wouverman sind in bedeutender Anzahl vorhanden; die Dresdner Gallerie besitzt deren namentlich wiederum in grösster Menge. 7.

Die eigenthümliche Weise des ebengenannten Künstlers hat, wenn man seinen Bruder Peter Wouverman ausnimmt, der jedoch seiner geistreichen Vollendung nicht gleich gekommen ist, keine sonderliche Nachfolge gefunden. Dagegen findet sich eine bedeutende Anzahl von Künstlern, welche vornehmlich das Leben des Hirten mit seiner Heerde zu ihrem Hauptgegenstande gewählt haben. Der vorzüglichste und interessanteste unter diesen ist Adrian van de Velde (1639—1672). Auch bei ihm werden die idyllischen Zustände dieses Lebens hervorgehoben, aber sie sind hier durchaus frei von jener Neigung zum Affektirten, die bei Berghem zuweilen störend heraustritt; seine Bilder haben stets einen liebenswürdigen, friedlichen Charakter, sie vorzugsweise entsprechen stets auf befriedigende Weise dem Begriff der Idylle. Es sind die einfachsten Situationen. denen man hier begegnet, und die 8. 9.

eben so schlichte wie anmuthvolle Ausführung ist ihnen in er-
10. freulichster Weise entsprechend. Dresden, München und andre Gallerieen besitzen deren verschiedene interessante Beispiele. — Andre Maler der Zeit, welche zumeist dem Beispiele des van de Velde, zum Theil auch der Weise der früher genann-
11. ten folgen und im Einzelnen sehr Anmuthiges und Anspruchloses leisten, sind Albrecht Kuyp, Joh. Miel, Joh. Asselyn (gen.: Krabbetie), W. Romeyn, C. Clomp, C du Jardin, Begyn u. s. w.

Bei einigen anderen tritt die Darstellung der Heerden überwiegend gegen die Darstellung der menschlichen Figuren hervor, so jedoch, dass das Ganze insgemein immer noch in dem Charakter landschaftlicher Darstellung gehalten ist. Dahin
12. gehören zunächst Johann Heinrich Roos (1631—1685), bei dem übrigens ebenfalls noch das Idyllenmässige, die Formen und das glänzende Licht der südlichen Natur festgehalten
13. sind, und sein Sohn Philipp Roos (gen.: Rosa di Tivoli).
14. Bilder von beiden sind viel verbreitet. — Ferner: Joh. van der Meer, der jüngere, bei dem die Landschaft häufig mehr ein unbefangenes Studium vaterländischer Natur zeigt. Vortreffliche Bilder von ihm im Berliner Museum. — Endlich der
15. berühmteste Künstler dieser Gattung: Paul Potter (1625—1654). Bei ihm verschwindet das eigentlich idyllenmässige Element ganz; die Landschaft ist schlicht im nordischen Charakter, u. ohne eine besondere gemüthliche Stimmung auszusprechen, gehalten, Menschen und Vieh ebenso als ein unmittelbares Abbild heimisch ländlicher Zustände. Aber die vollkommenste Naturnachahmung, welche Paul Potter in der Darstellung der verschiedenen Gattungen des Viehs, ihrer Bildung, Bewegung u. dergl. erreicht hat, giebt ihm eine eigenthümliche Stellung unter den holländischen Künstlern. Uebrigens leitet diese Weise der Darstellung, bei der es wesentlich, im Einzelnen ausschliesslich, auf einfache Naturnachahmung der Thiere ankömmt, bereits auf die eigentlichen Thierstücke hinüber,
16. von denen später die Rede sein wird. Namentlich ist dies der Fall bei dem lebensgrossen Bilde des jungen Stiers im Haager

Museum. Andre Bilder von Potter, deren man in verschiedenen Sammlungen trifft, sind mehr in landschaftlicher Weise zusammengehalten; dahin gehört u. a. das berühmte Bild, welches sich gegenwärtig in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg befindet und eine Viehheerde (in der Mitte die berüchtigte pissende Kuh), unter hohen Eichbäumen vor einem alten Bauernhause weidend, darstellt. 17.

---

§. 64. Eine besondere Blüthe erreichte die holländische Landschaftsmalerei, gleichzeitig mit den letztgenannten Richtungen, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten, ohne weitere idealistische Nebenabsichten, zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, zuweilen so unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg; hier lässt selbst eine minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftern die Poesie zumeist nur auf einer mehr allgemeinen Stufe und wurde bald äusserlich conventionell; bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidenem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet zugleich einen tieferen Blick in das geheimnissvolle Weben und Wirken der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht, welcher durch die duftig verschwimmenden Fernen rege gemacht wird, ist nicht mehr vorhanden; statt dessen tritt uns hier klare männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes, — eine, dem inneren Gefühl bewusste Wechselwirkung zwischen dem Menschengeist und dem Geiste der Natur, entgegen. 1.

Bei den älteren Meistern dieser Richtung, deren Blüthe in die frühere Zeit des siebzehnten Jahrhunderts fällt, finden wir mehr noch die allgemeine Auffassung holländischer Natur, in ihrer einfachen Ruhe dargestellt, so jedoch, dass auch hier sich bald eine gemüthliche Stimmung bemerklich macht. Zu diesen gehören J. G. Kuyp, Theodor Camphuysen, 2.

3. und als der bedeutendste: Johann van Goyen (1596—1656). Die Gemälde des letzteren sind meist von einfachster Composition und bilden den entschiedensten Gegensatz sowohl zu den Landschaften der älteren Niederländer, als auch der gleichzeitigen, in Italien arbeitenden Künstler. Oede Sandflächen, dürftige Hügel, grauer Nebelhimmel geben seinen Bildern insgemein etwas Monotones; Form, Farbe und Licht, die Elemente, in denen sich die früher genannten Landschaftsmaler bewegen, nehmen darin die untergeordnetste Stellung an; aber es ist, wenn auch nur Ein Ton, so doch ein bestimmtes Gefühl in ihnen ausgesprochen. Leider sind van Goyen's Landschaften zuweilen sehr flüchtig behandelt; ein Paar vortreffliche
4. Bilder von trübem, melancholischem Charakter befinden sich im Berliner Museum und in der Gallerie von München. —
5. Ein vorzüglicher Schüler von J. van Goyen war Adrian van der Kabel; auch seine Bilder athmen dieselbe trübe Stimmung, aber sie sind bereits in grösserer Energie durchgeführt als die seines Meisters.

6. Eine bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung der holländischen Landschaft übte Rembrandt, in seinen hieher gehörigen Bildern, aus. Es ist dieselbe Auffassung der gemeinen Natur der Heimath, wie bei den vorgenannten Meistern und wie in Rembrandt's historischen Gemälden, aber ebenso wie in letzteren, zugleich jenes Spielen des Lichtes und träumerischen Helldunkels, was seinen Landschaften ihren eigenthümlichen Reiz giebt; es tritt hier die subjective, persönliche Auffassung der Natur bereits in bedeutsamer Weise hervor. Oben (§. 47, 19.) ist eines Rembrandt'schen Bildes der Art
7. gedacht worden. — Sein Schüler Gerhard van Battem ging ihm in ähnlicher Weise nach; ebenso J. Lievens (vergl. §. 48, 11.) von dem u. a. eine treffliche Landschaft im Berliner Museum vorhanden ist. Sie stellt eine Baumpartie an einem klaren See dar und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt.

8. Diesen zunächst dürfte Artus van der Neer (1619—1683) zu stellen sein. In seinen Bildern tritt das Element

der Dämmerung, welches der Phantasie des Beschauers einen freien Spielraum gewährt, als das Hauptsächliche und Bestimmende hervor. Ein Teich im Walde, von hohen, dunkelnden Bäumen umgeben; ein einsamer Kanal, in dessen ruhiger Flut sich der Schein des Mondes spiegelt; ein stilles Städtchen, vom Schimmer des Mondes traulich-mährchenhaft übergossen; — zuweilen die friedliche Ruhe der Nacht durch das röthliche Licht einer Feuersbrunst unterbrochen, — dies sind die Gegenstände, welche van der Neer mit Vorliebe wiederholt, in freier, liebenswürdigster Weise ausführt, und mit denen er die Blicke des Beschauers stets aufs Neue fesselt. Seine Bilder sind in den Gallerieen nicht selten; Dresden, München, 9. Wien u. a. besitzen verschiedene Beispiele derselben.

In andrer Weise zeigt sich die Richtung zu gemüthlicher Auffassung der Natur bei Anton Waterloo (1618—1660). 10. Das Stille, Heimliche, Wander-frische des Waldlebens ist es besonders, was man in seinen Bildern dargestellt findet und was von ihm in eben so anmuthiger, wie anspruchloser Weise vorgeführt wird. Es ist nicht die Einsamkeit der Natur in grossartiger Abgeschlossenheit, sondern die Beziehung derselben, als einer heiteren erquickenden Freundin, zum Menschen; man wird persönlich durch seine Bilder berührt, es dämmert vor ihnen dem Beschauer wie alte, fröhliche Reiseerinnerungen auf. Bald ist es nur ein leichter Fussweg, der sich durch seine Baumgruppen hinzieht, bald eine Durchsicht ins Freie, die einen Blick auf menschliche Wohnungen oder andre Zeugnisse menschlicher Thätigkeit eröffnet, — immer die freie, ungetrübte Natur in ihren Bezügen zu mannigfachem geselligem Verkehr. Im Berliner Museum, in Schleissheim, Dres- 11. den u. s. w. findet man von ihm einige anziehende Gemälde; mehr als durch solche jedoch ist er durch seine zahlreichen 12. Radirungen den Freunden landschaftlicher Kunst bekannt.

---

§. 64, 12. Schildener: „Einiges über die ästhetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterloo's", im Museum, 1835, No. 36, S. 285.

1. §. 65. **Jacob Ruisdael** (1635—1681) ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung der Landschaft ausmachen. Er stellt, gleich dem grossen Meister jener andern, idealisirenden Behandlungsweise, — Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er bedarf keiner Verklärung der Natur, er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so in sonntäglicher Feier der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, — schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt. Auch **seinen** Bildern zwar fehlt es nicht an mannigfachen Beziehungen zur Thätigkeit des Menschen; in der Regel aber steht diesen die Natur in ihrer übermächtigen Gewalt entgegen und die Spuren menschlichen Treibens zeigen sich häufig bereits als Ruine, von den gewaltigen Einwirkungen der Natur überwunden. So bildet Ruisdael in diesen Beziehungen zugleich den grössten Gegensatz zu den ebenbesprochenen Darstellungen Waterloo's.

2. Ruisdael's Gemälde bewegen sich in den Formen der nordischen Natur. Selten zwar begnügt er sich mit der schlichten Gestalt seiner nächsten heimischen Umgebung; doch pflegt er auch in solchen Fällen insgemein die Schauer einsamer Zustände hervortreten zu lassen. Als Beispiel möge hier zunächst 3. ein einfaches Bild des Berliner Museums genannt werden. Es stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestripp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine abgeschlossene, unwirthbare Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner der Hütte ihr Dasein hinträu-

men. — Andre Gemälde der Art führen die Einsamkeit be- 4. schatteter Kanäle, — andre das Dunkel dicht verwachsener Wälder, die zuweilen durch eine vorüberbrausende Hirschjagd belebt werden, vor die Augen des Beschauers. Wieder in andern bilden menschliche Werke den Mittelpunkt, welche aber verfallen und den Einwirkungen des Elementes Preis gegeben sind. Zu diesen gehört Ruisdael's berühmtes „Kloster" in der 5. Dresdner Gallerie, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter Poesie, vor allen aber sein, ebendaselbst befindlicher „Kirch- 6. hof". Auf letzterem sieht man im Hintergrunde, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines einst mächtigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für dessen ehemalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Gestalt Zeugniss geben, dringt diese Wildniss ein; ein heranschäumender Bach im Vorgrunde sucht sich einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Strudel und die nächststehenden Grabplatten.

Häufiger stellt Ruisdael die Natur in grossartigeren For- 7. men dar; felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer, welche brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen eine einsame Wohnung, welche durch ihren Contrast die Schauer der Umgebung mehr hervorhebt als mildert, oder ein Hirt, der still über die leichte Brücke hinwandelt; oft auch vollkommene Einsamkeit, in welcher der Schall des Wassers durch keinen andern Laut unterbrochen wird; auf ferner Höhe vielleicht eine einzelne Kapelle, und hinter ihr der Mond, dessen Strahlen sich in den schäumenden Fluten spiegeln und einzelne Lichtblicke in das schauerliche Dunkel niedersenden. Solche Bilder sind am meisten verbreitet; die Gallerieen von 8. München, Dresden, Wien, im Haag u. a. besitzen deren eine namhafte Anzahl. Immer finden wir in ihnen das stille Wal-

---

§. 65, 5. 6. Vergl. Goethe's Werke, Bd. 39, S. 265 ff.



ten der Natur dargestellt, welches mit Geistermacht dem Menschen und seinem bedürfnissvollen Treiben gegenübertritt und letzteres mit ernster Mahnung zurückweist.

Dieselbe Grösse und Stille, dasselbe innere, bewegte Leben des Elementes, tritt auch in Ruisdael's Darstellungen des Meeres hervor, in denen er ebenfalls das Vorzüglichste geleistet hat. Ein unübertreffliches grosses Seebild von seiner Hand, mit scharfbewegter Flut und emporziehenden Regenwolken, besitzt die Gallerie des Berliner Museums. —

Ein, etwas älterer, Bruder des eben Genannten war Salomon Ruisdael. Seine Bilder sind zum Theil ähnlicher Art, meist jedoch von schlichterer Composition und ohne den Ernst und die Tiefe des grossen Meisters. Der Mehrzahl nach sind in ihnen holländische Kanäle, mit hochgebreiteten Uferbäumen und friedlichen Bauerwohnungen dargestellt. Eine schlichte, klare Stimmung ist ihnen in der Regel eigen, doch fehlt der Durchführung die nöthige Kraft.

Ein sehr tüchtiger Schüler von Jacob Ruisdael war Mindert Hobbema. Seine Waldbilder, zum Theil die Natur in ihrer ungestörten Ruhe darstellend, zum Theil mit Wohnungen, Ruinen oder dergl. unterbrochen, sind durchweg mit erfreulicher Energie ausgeführt. Das Berliner Museum, die Münchner und Wiener Gallerie besitzen vorzügliche Bilder der Art. — Ein andrer Schüler war J. R. de Vries. Auch seine Gemälde, welche das Leben der niederländischen Natur in mannigfacher Weise vorführen, — bald ruhige Hügel, bald Waldgründe mit Mühlen belebt, bald Bauwerke früherer Zeit, die auf anmuthige Weise in die Bedürfnisse der Gegenwart hineingezogen werden, — sind immer tüchtig, wenngleich im Einzelnen schon minder geistreich, gearbeitet (Berliner Museum, Münchner Gallerie u. a. m.) — Verschiedene andre Künstler noch folgten im Ganzen einer ähnlichen Richtung; zu diesen gehören Joh. Looten, A. van Borsum u. a. m.

§. 66. Eigenthümlich steht den bisher genannten Aldert van Everdingen (1621—1675) gegenüber. Er liebt gross-

artig romantische Compositionen im nordischen Charakter, hohe Gebirge, mit Tannen bewachsen, durch niederstürzende Wasser belebt, in ernster herbstlicher Färbung, — wie er denn die Studien zu Bildern der Art wesentlich seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen verdankt. Von den Ruisdael'schen Bildern ähnlicher Composition unterscheiden sich die seinigen vornehmlich dadurch, dass in ihnen nicht jenes geheimnissvolle, aus der Seele des Künstlers hervordringende Gefühl vorherrscht, sondern dass ihre Poesie mehr in dem grossartigen Zuge der Linien und Gebirgsformen besteht; man könnte sie in dieser Beziehung mit dem Poussin'schen Style der Landschaft vergleichen, wenn sie nicht auch von diesem wiederum durch die nordisch individualisirende Behandlungsweise wesentlich verschieden wären. Bilder von Everdingen sind nicht selten; in den Gallerieen von Berlin, Dresden, München, Wien u. s. w. findet sich ihrer eine bedeutende Anzahl. 2.

---

§. 67. Als Nebenzweig dieser heimathlichen Landschaftschule der Holländer ist ihre Marinemalerei zu betrachten. Die See ist gewissermaassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft. 1.

In der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts treten auch hier, wie in der Landschaft, Künstler auf, welche zunächst die schlichte Auffassung wohlbekannter Zustände geben. Dahin gehören Adam Willarts, von dem sich u. a. die Darstellung eines niederländischen Seestrandes im Berliner Museum befindet, und Joh. Parcellis. Von letzterem ein Bild in der k. k. Sammlung zu Wien, welches in der Behandlungsweise den Landschaften des Joh. van Goyen ziemlich nahe steht. — Bedeutender ist Joh. van de Capelle. Das Berliner Museum besitzt von ihm das treffliche Bild einer Meeresstille im warmen Lichte des Abends; ruhig liegende Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten. 2. 3. 4.

Um die Mitte des Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der
5. Marinemaler in grösserem Maasse. Johann Peters (ein Seesturm in der Münchner Gallerie) erinnert ebenfalls noch an jene Behandlungsweise des Parcellis. — Berühmter in der
6. Darstellung von Seestürmen ist Bonaventura Peters, Bruder des ebengenannten, von dem u. a. ein treffliches Gemälde
7. der Art in der k. k. Gallerie zu Wien. — Andreas Smit zeigt sich als ein vorzüglicher Meister; in der Berliner Gallerie befindet sich von ihm ein grosses Seebild, mit mannigfachen Schiffen belebt, in dem der Sturm eben emporzieht und die Wellen schwerfällig ihren Tanz beginnen. — Simon
8. de Vlieger, H. van Antem u. a. m. sind ebenfalls als tüchtige Künstler dieser Gattung anzuführen.

Der berühmteste Meister unter den Seemalern ist Lu-
9. dolf Backhuisen (1631 — 1709). In einem Theil seiner Bilder, welche zumeist eine leicht bewegte See mit fröhlich darüber hintanzenden und in den Wellen sich spiegelnden Schiffen vorstellen, ist die Behandlung äusserst sauber und zart; leuchtende Farben in Luft und Meer erhöhen das Heitere des Eindruckes; das Ganze trägt hier den Charakter zierlicher Kabinetbilder. Gemälde der Art finden sich in ver-
10. schiedenen Gallerieen (Berliner Museum II, 387, München, Gall. Pitti zu Florenz u. a. m.). In andren dagegen war diese delikatere Behandlungsweise unzulässig, und bedeutsam tritt hier die Gewalt des Elementes in einer mehr energischen Ausführung hervor. Dies sind die Darstellungen der Seestürme, in deren hochpoetischer Auffassung vornehmlich Backhuisen's
11. Ruhm besteht. Das Berliner Museum besitzt zwei meisterhafte Bilder der Art, beide die Gewalt des Sturmes am Eingange eines Hafens darstellend. Das eine (II, 382) ist von grösserer Dimension. Bergen gleich stürzen sich die Wogen ans Ufer; ein grosses Schiff, wild sich zwischen den mächtigen Wellen emporbäumend, ist eben in den Hafen hineingeschleudert, ein andres ist im Begriff zu scheitern; Menschen retten sich und die im Wasser umhergeworfenen Waarenkisten.
12. Noch bedeutender ist das kleinere (II, 356, a.), in welchem

sich das Ganze mehr concentrirt und einen noch unmittelbareren Eindruck auf das Gefühl des Beschauers ausübt. Hier ist das Wasser höchst vorzüglich gemalt; die Wellen treiben ungestüm, vom Sturme wild gepeitscht; die Wolken, vom Winde geballt, jagen vorüber; ein Segelschiff wird mit wilder Macht in den Hafen eingetrieben.

Von der hohen Meisterschaft, mit welcher Jacob Ruisdael auch diesen Zweig der landschaftlichen Kunst behandelte und darin er in jeder Beziehung den Vergleich mit Backhuisen aushält, ist bereits die Rede gewesen (§. 65, 9.) 13.

Andre Marinemaler, welche ebenfalls der späteren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts angehören, sind wiederum von geringerer Bedeutung und gehen mehr auf schlichte Naturnachahmung als poetische Behandlung aus. Zu diesen gehören: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m. — 14.

---

§. 68. Endlich sind hier auch noch die niederländischen Architekturmaler anzuschliessen. Der Effekt ihrer Bilder besteht insgemein in einer sorgfältig berechneten Luftperspektive und in mannigfachen, zierlichen Beleuchtungen, dagegen das, was man das geschichtliche Element dieser Gattung der Malerei nennen könnte: die Einwirkung der Zeit auf die Oberfläche des Steines und Aehnliches, bei ihnen in der Regel nicht sonderlich beachtet wird. 1.

Der erste Meister, der hier, schon um den Schluss des sechzehnten Jahrhunderts, mit Bedeutung hervortrat, ist Peter Neefs der ältere. Seine Gemälde stellen insgemein das Innere gothischer Kirchen dar, deren geheimnissvolles Dunkel hier und da durch Fackeln und Kerzen erhellt wird. Die Behandlung ist sehr fein und sauber. Seine Darstellung der Kathedrale von Antwerpen, in der Dresdner Gallerie, ist ein vorzügliches Bild der Art; andre in den Gallerieen von Wien, München, u. s. w. — Peter Saenredam zeigt sich als entschiedener Nachahmer der Manier des eben genannten Meisters. — H. van Steenwyk der jüngere, gegen die Mitte 2. 3. 4. 5.

des siebzehnten Jahrhunderts blühend, ist ein zweiter vorzüglicher Künstler dieses Faches. Seine Lieblingsgegenstände sind düstre, massenhaft gewölbte Gefängnisse, deren Beleuchtung durch mannigfach verschiedene Staffage motivirt wird; bald ist es der leuchtende Engel, welcher den Petrus befreit, bald ein Scherge mit brennender Fackel, welcher den Gefangenen 6. naht. Seine Behandlung ist grossartig und frei. Das Berliner Museum, die k. k. Gallerie zu Wien u. a. besitzen treffliche Bilder der Art.

Andre Künstler, welche bald das Innere kirchlicher Ge- 7. bäude in prächtig italienischem Style, bald Säulen-geschmückte Paläste oder freundliche Wohnzimmer darstellen, sind Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, Joh. Ghering, u. a. m. — Eigenthümlich unterscheidet sich von 8. diesen Joh. van der Heyden (gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühend) durch seine zierlichen Darstellungen öffentlicher Plätze, deren Gebäude den Charakter seiner Heimath tragen.

Vierter Abschnitt.

Thiermalerei, Stillleben u. s. w.

§. 69. Ebenso, wie sich Genre und Landschaft im siebzehnten Jahrhundert aus der Oberherrschaft der Historienmalerei emanzipirt hatten, so lösten sich gleichzeitig auch noch andre, mehr untergeordnete Fächer aus diesem grösseren Ganzen ab. Gegenstände, die sonst nur als zufälliges Beiwerk oder Schmuck gedient hatten, wurden nunmehr ebenfalls selbständig behandelt und bildeten eigne Gattungen der Kunst für sich.

1. Zu diesen gehört zunächst das Gebiet der Thiermalerei, deren Unterschied von den früher besprochenen bukolischen Darstellungen (§. 63.) vornehmlich dahin zu fassen ist, dass

in diesen das landschaftliche Element, eine landschaftliche Zusammenfassung des Ganzen vorherrscht, während es bei der in Rede stehenden Gattung unmittelbar auf die Darstellung der thierischen Natur abgesehen ist. Dass Uebergänge zwischen beiden Statt finden, ist natürlich, und sind deren auch schon angeführt worden.

Die selbständige Thiermalerei hat es insbesondere mit den jagdbaren Thieren zu thun. Die Bilder sind insgemein in grossen Dimensionen, zur Ausschmückung prachtvoller Jagdschlösser, ausgeführt, die Thiere bald in den wilden Aeusserungen ihres freien Lebens, bald getödtet, als die Trophäen siegreicher Jagden, dargestellt. — Der grösste Meister in dieser 2. Gattung der Kunst ist Franz Snyders (1579—1657), der Freund des Rubens, der letzterem häufig mit seiner Kunst behülflich war, so wie dieser nicht selten die menschlichen Figuren in Snyders Bildern gemalt hat. Wild bewegte Jagden, hier ein Hirsch von Hunden verfolgt, dort eine Sauhetze, dort ein Kampf zwischen Bären und Jagdhunden, mit allem Ausdrucke thierischer Wuth und Leidenschaft, sind die Gemälde, in denen sich das Talent dieses Künstlers von einer eigenthümlich grossartigen Seite bewährt. Die Dresdner und Wiener 3. Gallerie, sowie das Berliner Museum besitzen vorzügliche Beispiele dieser Darstellungsweise. In andren Bildern sind kunstreiche Gruppen getödteten Wildes, in treuer Naturnachahmung des Einzelnen, dem Beschauer vorgeführt. — Ein zweiter vorzüglicher Künstler, in denselben Richtungen ausgezeichnet, ist Johann Fyt (1625—1700). Ein Reh, welches von einer 4. Meute tobender Jagdhunde verfolgt wird (im Berliner Museum) giebt ein treffliches Beispiel des bewegten thierischen Lebens; häufiger sind seine Darstellungen getödteten Wildes. — Unter andren gleichzeitigen Wild-Malern sind Karl Rutharts 5. (Hirsch- und Bärenhetzen von feiner, vornehmer Ausführung im Berliner Museum), Lilienbergh, vornehmlich aber Jo- 6. hann Weenix (1644—1719) zu nennen; letzterer ist besonders in der Darstellung wilden und zahmen Geflügels, lebend sowie todt, ausgezeichnet.

7. Melchior Hondekoeter (1636—1695) ist in der Darstellung seiner Hühnerhöfe berühmt, denen er nicht selten durch einen besonderen Vorgang ein eigenthümliches Interesse zu verleihen weiss. Als Beispiel diene ein Bild der Dresdner Gallerie, wo ein Raubvogel ein Küchlein zu entführen im Begriff ist, während Hahn und Henne sich drohend zur Wehre
8. setzen. — Auch Peter Caulitz, ein deutscher Zeitgenoss, ist hier zu erwähnen; von ihm befindet sich im Berliner Museum ein trefflicher Hühnerhof, auf dem Truthahn und Haushahn sich über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen.

Später als die genannten lebte in Deutschland zu Augs-
9. burg, der berühmte Thiermaler Joh. Elias Ridinger (1695—1767). Gemälde dieses Künstlers (in der Regel in kleineren Dimensionen) finden sich nicht sonderlich häufig; mehr ist er den Jagdfreunden durch seine äusserst zahlreichen Kupferstiche bekannt. Auf diesen finden sich Abbildungen der mannigfachsten Thiergattungen, der verschiedensten Situationen der Jagd; vornehmlich aber ist es die Natur und das Leben des Hirsches, welches er mit der grössten Meisterschaft und, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe behandelt hat. Bei ihm tritt auch wiederum die Landschaft bedeutender hervor, die hier zwar bereits in einer gewissen conventionellen Weise, doch nicht ganz ohne grossartigen Sinn dargestellt ist.

§. 70. Nächst diesen Gemälden, welche das Thier wenn auch nicht immer in lebendiger Bewegung, so doch stets in dem weichen fröhlichen Glanze seines Felles, in dem bunten
1. Schmucke seiner Federn darstellen, ist eine andre Klasse zu erwähnen, die minder den festlichen Sälen vornehmer Jäger als der Küche oder dem Schlächterladen angehören dürften. Abgehäutete Schweine und Ochsen, vorsorglich aufgehängt, von mannigfachem Küchengeräth und andren Speisen umgeben, alles wiederum in sorglichster Naturnachahmung ausgeführt,— reizen in ihrer Art ebenfalls den Sinn des Beschauers und lassen reichliche Mahlzeiten erwarten. Um einen Meister dieser
2. Art zu nennen, mag hier ein gewisser Lansaeck angeführt

werden, von dem sich, unter mehreren ähnlichen, ein gutes Bild im Berliner Museum befindet. — Auch fehlt es, zur Vervollständigung der Mahlzeiten, nicht an mannigfachen Darstellungen vortrefflicher Kochfische, wie die Bilder von Gillis [3.] und Adrieanssen (Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) im Berliner Museum erweisen.

§. 71. Grosse Festtafeln, — ohne dass die dabei betheiligten Personen die Hauptrolle spielen (wie beim Jacob Jordaens), — finden sich selten dargestellt; an Frühstücksbildern [1.] zählt dagegen die holländische Kunst eine ausserordentliche Menge. Es ist auch natürlich; denn diesen bescheidneren, traulicheren Bildern gegenüber muss es dem Beschauer nothwendig behaglicher zu Muthe werden, während eine allzugrosse Menge einladender Gegenstände seinen Geschmack und sein Begehren nur in Unruhe setzen würde. Da einigen sich kostbar gearbeitete Pokale und Krüge, zierliche Gläser mit funkelnden Weinen, lockende Pasteten, saftvolle Früchte, Hummern, Krabben und schimmernde Austern zu dem anmuthigsten Ganzen; und all jene soliden Vormittagsfreuden, welche die alten Meister mit diesem oder jenem guten Gesellen genossen haben, sind in diesen Bildern, als Zeugnissen ihres guten Geschmackes, für die spätesten Nachkommen verkörpert. Freilich, das laute Leben, welches einst um diese so einladend besetzten Tischchen sich bewegte, ist still geworden; und man hat sonach nicht übel gethan, wenn man seitdem diese Bilder mit dem Namen der „Stillleben" bezeichnet. Aber wenn die Meister auch, gleich dem edlen Mercutio, „stille Leute" geworden sind, so bewahrt doch die Kunstgeschichte ihren Namen, und Adrieanssen, Peter Nason, [2.] Wilh. van Aelst, Vigor van Heeda, Th. Apshoven u. a. m. (alle in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend) bleiben ihres eigenthümlichen Ruhmes gewiss. Die Gallerieen von Berlin, Dresden, Wien u. s. w. sind reich an Werken ihrer Hand.

1. §. 72. Um so heiterer und glänzender, in unverwelklicher Frühlingspracht, blühen die Blumenstücke mit ihren zahlreichen kleinen Bewohnern, den munteren Insekten, fort. Mit ihnen beschliessen wir die Betrachtung der älteren holländischen Kunst.

2. Schon Johann Breughel hatte sich, wie oben (§. 58, 9.) erwähnt ist, in der Darstellung von Blumen geübt und daher den Namen des „Blumenbreughel" erhalten; doch fehlt es seinen Bildern der Art noch an genügender Gesammtwir-
3. kung. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590 —1660). Seine Blumenbilder sind in schlichter ansprechender Weise und in harmonischer Zusammenstimmung der Farben angeordnet; sie bilden insgemein die Umfassung andrer Gegenstände, wie z. B. ein Paar Bilder der Art, im Berliner Museum, in der Mitte grau in grau gemalte Reliefdarstellungen von der Hand des Erasmus Quellinus enthalten. — Joh. Da-
4. vid de Heem (1600—1674) malt Blumen und Früchte in sauberster, zierlichster Vollendung, die mit dem feinsten Geschmack zusammengeordnet sind und das Auge durch den rein-
5. sten Wohllaut schimmernder Farben ergötzen. Die Dresdner Gallerie besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Werke; von
6. grossem Werthe ist im Berliner Museum ein reiches, kräftig gemaltes Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen sauber gemeisselten Steinrahmen (in dessen Mitte ein neues
7. Bild von Begas) umgiebt. Eine eigenthümliche Poesie spricht sich in einem grossen Bilde de Heem's, welches in der k. k. Gallerie zu Wien befindlich ist, aus; es stellt, in einer Nische, den Kelch des Abendmahles mit der Hostie dar, umgeben von reichen Fruchtgewinden und Blumen; hier erscheinen diese lieblichen Erzeugnisse der Natur als das Opfer, welches der Gottheit dargebracht wird. Sehr verdienstliche Schüler des
8. de Heem sind Abraham Mignon von Frankfurt, Maria van Osterwyck u. a. m. — Später blühten die berühmte
9. Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750), deren prachtvolle Darstellungen wiederum mit der äussersten Feinheit, wenngleich nicht immer in wünschenswerther Gesammthar-

monie, ausgeführt sind; und Johann van Huysum (1682— 10. 1749), dessen Bilder bei ähnlicher Vollendung doch zugleich in einer mehr edlen und freien Weise gehalten sind. Bilder von beiden zu Dresden, Berlin, u. a. O. —

Die Bilder der Genannten sind insgemein mehr in dem Charakter glänzender Dekorationen gehalten. Bei Andren tritt 11. ein schlichteres Wesen hervor; sie stellen mehr das stille Leben der Pflanzen auf dem Felde dar, unter deren heimlichem Obdach Käfer und Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr unbemerktes Wesen treiben. Auch in solchen Bildern ist von den Künstlern der Zeit sehr Treffliches und Liebenswürdiges geleistet. Als Beispiel möge hier ein vorzügliches Ge- 12. mälde der Art von O. M. van Schrieck im Berliner Museum erwähnt werden.

Fünfter Abschnitt.

Blick auf die neuere niederländische Kunst.

§. 73. Das achtzehnte Jahrhundert hat in den Niederlanden, mit Ausnahme der im Vorigen genannten Künstler, deren Blüthe in dasselbe hinüberreicht, nicht weitere Erscheinungen von namhafter Bedeutung hervorgebracht.

Belgien folgte den Pfaden der französischen Kunst; 1. anfänglich derselben manierirten Ausartung, welche in Frankreich den grösseren Theil des achtzehnten Jahrhunderts hindurch herrschend war. Doch ist, in der zweiten Hälfte desselben, Andreas Lens zu Gent als ein Künstler zu bemerken, der trotz der conventionellen Befangenheit, welche auch in seinen Werken vorherrscht, sich doch nicht selten durch ein zarteres Gefühl vortheilhaft auszeichnet. (Verkündigung Mariä in der Michaeliskirche zu Gent). — Später, um den 2. Schluss des Jahrhunderts folgten die belgischen Künstler eben so der Richtung David's, unter dessen Schülern Joseph

Paelinck (von Gent) namentlich anzuführen ist. — In der
3. gegenwärtigen Zeit scheint Belgien unter dem Einfluss der romantischen Schule Frankreichs zu stehen, welche in Wappers (zu Brüssel) einen ihrer eifrigsten und geistreichsten Anhänger besitzt.

4. Die Künstler Holland's dagegen haben es neuerdings, auf der Bahn ihrer Vorfahren des siebzehnten Jahrhunderts, zu eigenthümlichen und sehr glücklichen Resultaten gebracht. Es ist dieselbe geistreich naturalistische Auffassung, dieselbe Treue und lebenvolle Gediegenheit, welche der Mehrzahl ihrer Leistungen das Gepräge einer grossen Vollendung geben. Vornehmlich gilt dies von ihren landschaftlichen Arbeiten, unter de-
5. nen, neben vielen andern, die Werke von Koekoek, Schelfhout und Schotel (die des letzteren sind Seestücke) sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. In der Darstellung theils
6. landschaftlicher Scenen, theils von Genrebildern ist neben ihnen Moerenhout durch eben so geistreiche wie zarte Behand-
7. lung ausgezeichnet. In der Historienmalerei ist Eeckhout d. j. zu nennen, der, wie jener ältere Künstler desselben Namens, eine nicht unglückliche Nachahmung Rembrandt's erkennen lässt.

Sechstes Buch.

Geschichte der Malerei in Spanien.

§. 74. Die Geschichte der Malerei in Spanien kann hier nur in flüchtiger Uebersicht vorgelegt werden. Zwar fehlt es nicht an bedeutenden Vorarbeiten in Bezug auf die Lebensverhältnisse und die Wirksamkeit der spanischen Maler, wohl aber an genügender und durchgreifender Entwickelung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeiten, ohne deren Kenntniss das Wesen der Kunstgeschichte zu einer leeren Nomenclatur zerfällt. Auch sind Werke spanischer Künstler ausserhalb des Landes nur in geringem Maasse verbreitet, so dass unsre eigne Anschauung auf einen kleinen Kreis von Gegenständen beschränkt wird. — In Deutschland sind vornehmlich nur die Gallerie Esterhazy zu Wien (hier 54 spanische Bilder), die Gallerieen von München, Berlin u. a. im Besitz einzelner

1.

2.

---

§. 74, 1. Die bedeutendsten literarischen Werke: Antonio Palomino y Velasco: *el Museo pictorico y escala optica. Madrid*, 1715 — 1721. (2 Bde. in fol.) — D. Juan Agust. Cean Bermudez: *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. Madrid*, 1800. (6 Bde. in 8. Hauptwerk.). — Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste (Bd. IV, die Geschichte der Malerei in Spanien enthaltend. Göttingen 1806.). — Von Schepeler: Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler, u. s. w. Aachen und Leipzig 1828. U. a. m.

Lithographisches Prachtwerk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid* 1826, (noch nicht vollendet.)

Werke; andres findet man in englischen Gallerieen, die vorzüglichste Anzahl bedeutender Gegenstände in der des Mar-
3. schall Soult zu Paris. — Ebenso gewähren uns auch die bis jetzt vorhandenen Nachbildungen in Kupferstich oder Steindruck keinen genügenden Ueberblick über die Leistungen der Schulen dieses Landes. Das Hauptwerk ist das unten genannte lithographische Werk über das Museum von Madrid.

1. §. 75. Schon seit dem zehnten Jahrhundert und auch aus früherer Zeit wird mehrfach künstlerischer Unternehmungen gedacht; vornehmlich sind es Miniaturmalereien zum Schmuck der Handschriften, welche von den spanischen Schriftstellern als Belege des künstlerischen Entwickelungsganges angeführt werden. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des letzteren nach der Analogie des Entwickelungsganges, welchen die Kunst in Italien und Deutschland genommen, vorstellen: d. h. in den früheren Jahrhunderten ein Vorherrschen des byzantinischen Styles, und dann, etwa gleichzeitig mit der Ausbildung der gothischen Baukunst in Spanien, die Einfüh-
2. rung des germanischen Styles. Sehr interessante Beispiele des letzteren liefern die Deckengemälde, welche in dem maurischen Königschlosse der Alhambra bei Granada erhalten, und ohne Zweifel von spanischen Künstlern (da den Muhamedanern bekanntlich die Ausübung der bildenden Kunst durch priesterliche Vorschrift verboten war) ausgeführt sind. Das eine derselben stellt, in dem Umkreise der Decke eines grösseren Gemaches, eine Jagd vor, wo man auf der einen Seite maurische, auf der andern christliche Ritter erblickt; ein andres enthält die Darstellung eines maurischen Divans; ein drittes Jagden und Kämpfe von Christen und Mauren. Die Abbildungen dieser Gemälde lassen in der Zeichnung die Eigenthümlichkeiten des entwickelten germanischen Styles erkennen, wie sich derselbe in Deutschland etwa um den Beginn des funfzehnten Jahrhunderts zeigt.

---

§. 75, 2. Abbildungen bei A. de Laborde: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne,* im zweiten Bande.

§. 76. Im weiteren Verlauf des funfzehnten Jahrhunderts treten neue Entwickelungsmomente in den Bildungsgang der spanischen Kunst ein, welche gegen das Ende dieses und mehr noch im folgenden Jahrhundert zu eigenthümlichen Resultaten geführt haben. Wir dürfen dieselben im Allgemeinen wiederum mit den gleichzeitigen Fortschritten der flandrischen und deutschen Kunst vergleichen: es scheint sogar, dass von den letzteren mannigfache Einwirkungen auf die Malerei in Spanien ausgegangen sind. So werden z. B. mehrere flandrische Künstler genannt, welche mit grossem Beifall in Spanien gearbeitet haben; die bedeutendsten derselben sind der Maestro Rogel (1445) und Juan Flamenco (1496—99), welche beide in der Karthause von Miraflores bei Burgos beschäftigt waren; den ersten ist man geneigt für den Rogier van Brügge (Schüler des Joh. van Eyck), den zweiten für Hans Hemling zu halten. Doch werden die Leistungen der spanischen Schulen dieser und der nächsten Zeit weniger mit denen der flandrischen Schule, als mit denen des Albrecht Dürer verglichen, und den Werken des letzteren ein namhafter Einfluss auf die Richtung der spanischen Kunst zugeschrieben. Ob ein solcher wirklich in dem Grade, wie von den Spaniern angenommen wird, Statt gefunden habe, oder ob diese Annahme nicht vielleicht grossen Theils aus Achtlosigkeit gegen die älteren Leistungen der einheimischen Kunst hervorgegangen ist, muss hier dahin gestellt bleiben.

Jedenfalls zeigen sich bei der in Rede stehenden Epoche der spanischen Kunst gewisse Eigenthümlichkeiten, welche sie von den gleichzeitigen verwandten Leistungen der Niederländer und Deutschen unterscheiden und welche auch, mehr oder weniger, der glänzenden Epoche der spanischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert geblieben sind. Diese bestehen, nach den Worten eines Kenners*), im Folgenden: „Das Colorit ist nicht so scharfglänzend wie das alte deutsche, aber es herrscht in und um dasselbe etwas Sanftes, als sei ein Schleier über

---

*) v. Schepeler, Beiträge etc. S. 107 ff

das Bild geworfen, daher man es vielleicht ein breites oder weites Colorit nennen könnte. Diese Eigenschaft, welche durch die meisten Werke, selbst der nachherigen Epochen geht, nannte man alsdann oft umgebende Luft (ambiente). Was die folgende Epoche anlangt, so sprach das warme, venetianische Colorit die Spanier mächtig an und hatte um so mehr Einfluss, als die breite Zeichnung dieser Schule auch mit der genannten spanischen Eigenheit überein kam. Setzt man nun noch einen breiten, der glühenden Einbildungskraft schnell folgenden Pinsel hinzu, so hat man ein Hauptmerkmal spanischer Gemälde. — Das Materielle des schönen spanischen Colorits unterscheidet sich von dem der Niederländer, wie die Farbe der Bewohner beider Länder. Die spanische weisse oder rothe Haut scheint auf olivenfarbener Unterlage zu liegen, sowie die der Niederländer auf fast zinnoberrothem Grunde. Nicht an spanisches Colorit gewöhnten Augen kömmt dieses daher bei allem Glanze oft bleich vor; und einige der vorzüglichsten Maler scheinen durch zu grosse Blässe zu fehlen. — Aber noch eins giebt es in fast allen spanischen Gemälden: nemlich die Gewänder. Selbst im funfzehnten Jahrhundert konnten sich die Spanier nicht gewöhnen, diese so steif und auch so schön zusammen zu legen wie andrer Nationen Künstler; und es blieb immer ein oder das andre Stück, dem man ansah, dass der halbe Morgenländer das Falten der leichten Kleidung des Orients, wenn nicht im Sinn, so doch in der Hand hatte, und ihm die Geduld riss, viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein spanisches Gemälde mit durchaus reinem Faltenwurf finden. Auch gehört hiezu noch die Bemerkung, dass in grössern Compositionen gewöhnlich die eine oder andre Figur vernachlässigt ist. Das feurige spanische Blut, die heftige Leidenschaft für oder gegen eine bildliche Person verhinderten gleichartige Ausführung. Nur einige wenige Künstler, besonders von denen, die in Italien studirten, machten oft hievon Ausnahme. — Was die Wahl der Figuren anbetrifft, so folgten die Spanier ganz der freien Natur ihres Landes, folglich sind sie hierin edler als die Nie-

derländer, jedoch nie so erhaben wie die Italiener, welche den Antiken folgend nur das Schöne aufsuchten. In religiöser Darstellung fällt die Mannigfaltigkeit der naiven Ideen, die sie dabei anbrachten, auf; was sie aber bestimmt auszeichnet, ist die Kühnheit (sie nennen es bravura) im Malen, die dann auch freilich oft Fehler begeht."

Jener ältere, sogenannt deutsche Styl der spanischen Malerei erhielt sich, neben mannigfach bedeutenden Einwirkungen von Italien aus, das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch, und der berühmteste der hieher gehörigen Meister blühte erst in dieser späteren Zeit. Dies ist Luis de Morales (nicht Christobal Perez Morales), genannt: el Divino (der Göttliche), der im Anfange des Jahrhunderts in Estremadura geboren wurde, auch dort die Kunst lernte, und bis 1590 lebte. Ein strenger ernster Styl, der ungefähr der Auffassungsweise des Francia gleich zu stellen sein dürfte, harte, oft unregelmässige Zeichnung im Charakter des funfzehnten Jahrhunderts, dabei jedoch die sorglichste Ausführung und sehr weich verschmolzene Farben bezeichnen die Haupt-Eigenthümlichkeiten seiner nicht häufigen Gemälde. Diese sind insgemein von geringeren Dimensionen und stellen heilige Gegenstände dar (daher der Beiname des Meisters). In der Gallerie des Marschall Soult zu Paris sieht man von ihm eine Gruppe heiliger Personen, halbe Figuren, und einen Ecce-homo. 5. 6.

§. 77. Im Allgemeinen jedoch zeigt sich bei den Spaniern des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich der zweiten Hälfte, ein ähnliches Eingehen auf die Vorbilder der italienischen Kunst, wie wir dasselbe bereits bei den gleichzeitigen Deutschen und Niederländern kennen gelernt haben. Auch hier begegnen uns theils ähnliche Vermischungen des einheimischen mit dem fremden Style der Malerei, theils überwiegende Einwirkung des letzteren, und zwar in einer Weise, dass im Einzelnen bedeutende Erfolge gewonnen wurden. 1.

Schon im funfzehnten Jahrhundert fehlt es nicht an Bei-

2. spielen, dass Künstler, wie namentlich Antonio del Rincon (1446 — 1500), ihre Studien in Italien machten, was indess, bei dem damaligen Bildungsstande der italienischen Kunst, natürlich noch nicht eine Umgestaltung der heimischen Richtungen zur Folge haben konnte. Zu diesen Malern gehört u. a.
3. auch Juan de Spaña, der sich in der Schule des Perugino bildete und in Italien blieb, woselbst er unter dem Namen des Spagna bekannt ist. (Vergl. Bd. I, §. 58, 10.)

Bedeutendere Einwirkung auf die Entwickelung der spanischen Kunst scheint zunächst von Leonardo da Vinci ausgegangen zu sein. Namentlich sind in dieser Rücksicht zwei vorzügliche spanische Maler anzuführen, welche man für Schü-
4. ler dieses Meisters zu halten geneigt ist: Pablo de Aregio und Francisco Neapoli. Von ihnen wurden im J. 1506 die Tafeln, welche den Hochaltar der Kathedrale von Valencia schmücken, und verschiedene Scenen der heil. Geschichte darstellen, ausgeführt. Die ausgezeichnetste dieser Darstellungen ist der Tod der Maria und hier namentlich sind die Apostel ganz in dem Geiste des grossen Abendmahles von Leonardo behandelt; allein auch die andern Gemälde tragen ganz den Charakter des florentinischen Meisters, sowohl in der Einfachheit der Composition, als in dem grossartigen, ernsten Ausdrucke und den genauen, kräftigen Umrissen. Auch in einigen andren Gemälden, welche in den Kirchen von Valencia vorhanden sind, findet man die entschiedenste und glücklichste Annäherung an den Styl des Leonardo. Ebenso sind
5. in der Kathedrale von Murcia vortreffliche Bilder desselben Styles vorhanden und denen der obengenannten Meister in der Kathedrale von Valencia sehr entsprechend. — Ein dritter
6. namhafter Künstler, welcher sich der Richtung des Leonardo mit Glück anschloss (obgleich er sich unter Raphael gebildet haben soll), ist Hernan (oder Fernando) Yañez, um 1531 blühend. Hauptwerke von ihm zu Cuenca.

---

§. 77, 4. Tüb. Kunstblatt, 1823, No. 9.

§. 77, 5. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 96, S. 383.

Vorzugsweise jedoch ging das Streben der Spanier, eben- 7.
so wie wir es bei den Niederländern und Deutschen kennen gelernt haben, dahin, sich jene reinere, vollere Entfaltung der Form zu eigen zu machen, welche den Richtungen der Schulen des Michelangelo und Raphael zu Grunde lag. Unter diesen Meistern und nach ihren Werken machte eine grosse Anzahl spanischer Künstler ihre Studien und verpflanzte den Styl derselben nach Spanien; es scheint, dass sie, der Mehrzahl nach, nicht so sehr in jene äusserliche Manier, die wir bei den nordischen Künstlern bedauern mussten, verfallen sind.

An der Spitze dieser Künstler steht **Alonso Berruguete** von Toledo (1480—1562), ein vielseitiger Meister, 8.
Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Seine Vaterstadt ist vornehmlich reich an Werken seiner Hand.

Ein zweiter sehr vorzüglicher Meister ist **Pedro Campaña** (1503—1580), eigentlich ein Niederländer und in Brüs- 9.
sel geboren, seiner künstlerischen Thätigkeit nach jedoch wesentlich den Spaniern zuzuzählen. Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich ebenfalls unter Michelangelo, erhalten, doch verbindet er mit der Richtung des letzteren noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk ist eine Abnahme vom Kreuz in der Kathedrale von Sevilla (früher in der Kirche Sta. Cruz); im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dies Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Michelangelo. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet am Besten ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nemlich in seinem Alter täglich das Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen; eines Tages fragte

§. 77, 9. Tüb. Kunstblatt, 1822, No. 77.

ihn der Sakristan, der die Kirche schliessen wollte, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? worauf Murillo ganz in Gedanken erwiederte: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Herrn vollends herabgenommen haben." — Auch in andren Kirchen von Sevilla finden sich verschiedene Gemälde Campaña's. — Im Berliner Museum eine Madonna mit dem Kinde, in welchem Bilde der Kopf der Madonna höchst interessant, das Kind jedoch von unangenehmer Zeichnung ist. — Gleichzeitig mit diesem arbeitete in Sevilla sein Landsmann Franz Frutet, der ebenfalls in Italien studirt hatte.

10\. 11.

Bedeutender noch als die genannten war ein andrer Künstler von Sevilla: Luis de Vargas (1502—1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor, und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Raphaels anschliessen. Die Kirchen von Sevilla besitzen mannigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befinden sich in der dortigen Kathedrale. Unter den letzteren ist insbesondere sein „Quadro de la gamba" berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und einige Kinder; alle sehen flehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Kathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Raphaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo. — In der Gallerie Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas eine höchst anziehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

12\. 13. 14.

§. 77, 13. Ebendas. No. 78.

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind ferner zu nennen: Pedro de Villegas Marmolejo und [15] der Römer Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig, — Gaspar Becerra, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. m. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia Vicente Joanez [16] (1523—1579, fälschlich Juan de Juanez genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, noch die Nachklänge der älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu Madrid u. a. vier Darstellungen aus dem Leben des h. Ste- [17] phan und ein Brustbild des Erlösers vorhanden. In den lithographischen Nachbildungen dieser Werke erkennt man eine dem Schoreel oder Bernhard van Orley verwandte Richtung, die im Einzelnen zwar noch viel von dem gemüthvollen Wesen der früheren Zeit hat, häufig jedoch auch eine beträchtlich manierirte Nachahmung florentinischer Art und Weise zeigt. Ein Bild des Heilandes in der Gall. Esterhazy steht [18] ebenfalls den genannten Niederländern zur Seite. Wie weit das Urtheil spanischer Schriftsteller, welche den Vicente dem Raphael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, begründet sei, muss hier dahingestellt bleiben. Vicente Joanez soll eine bedeutende Schule gestiftet haben.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei [19] den Spaniern im weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts eine Veränderung der italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians zu, und brachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: Alonso Sanchez Coello, aus dem Königreich Va- [20]

lencia gebürtig, Hofmaler Philipps II, und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme, 1526—1579), ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll diesem Meister (als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten 21. Gemälde, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris befindet: die Aufnahme der drei Engel 22. bei Abraham. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungsweise. Portrait Carl's V. im Museum von Madrid.

§. 78. Das siebzehnte Jahrhundert bezeichnet, wie in den Niederlanden, so auch in Spanien die grosse Nachblüthe der Kunst, die hier ebenfalls die bedeutendsten Erscheinungen hervorgebracht hat. Die festere Begründung der katholischen Kirche, die durch den eisernen Willen Philipps II. durchgeführt war, hatte auch hier, nach mannigfach vorangegangenen Glaubenswirren, wiederum der Kunst ein festes Fundament bereitet, und derselbe glühende, schwärmerische Eifer, dieselbe derbe Unmittelbarkeit, die in den religiösen Angelegenheiten hervortraten, bildeten auch die Grundzüge dieser neuen Richtung der Kunst. Die Studien in Italien, besonders die letzterwähnten in der Schule oder nach den Werken der Venetianer, hatten zu der Entwickelung der nationellen Eigenthümlichkeiten hingeleitet; von namhaftem Einfluss auf dieselben war im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts noch die Malerei von Brabant, vornehmlich Rubens, der sich persönlich in Spanien wirksam zeigte, und van Dyck, dessen Schule von mehreren Spaniern besucht ward.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des sieb-

zehnten Jahrhunderts (wie auch schon früher, — wenngleich, wie es scheint, nicht mit ähnlicher Bestimmtheit) verschiedene Schulen, unter denen vornehmlich die Schule von Sevilla durch die bedeutende Mehrzahl vorzüglicher Meister ausgezeichnet ist.

§. 79. Die Meister der Schule von Sevilla dieser 1. Zeit zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, die andre um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571—1654), noch 2. jener älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nachfolger) angehörig und ungefähr dem Ann. Caracci vergleichbar; in dieser Art von ihm ein Bild der Gall. Ester- 3. hazy zu Wien: Moses, der an den Fels schlägt. Unter seinen Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in 4. S. Ysabel anzuführen. — Juan de las Roelas (1558— 5. 1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüglichsten, selbständig ausgebildeten Meister zu rühmen. Sein Hauptwerk ist in der Ka- 6. thedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf gewaltigem weissen Ross, mit fliegendem Ordensmantel, das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher, höchst ergreifender Wirkung. Vieles Andre in andern Kirchen von Sevilla. — Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), 7. ebenfalls durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla ausgezeichnet. Hauptwerk: das jüngste Gericht in S. Ber- 8. nardo zu Sevilla, worin eine gewaltige Kraft der Composition

---

§. 79, 5. 6. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78 S. 310; — 1823, No. 12, S. 47.

§. 79, 8. Ebendas. 1823, S. 47.

und ein bedeutender Effekt, durch wenige grosse Farben- und Licht- u. Schattenpartieen hervorgebracht, sich zeigt. In [9] der Gall. Soult zu Paris ein treffliches Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten, in welcher der h. Basilius seine Vorschriften dictirt. Der Sohn dieses [10] Malers: Francisco de Herrera el mozo, scheint mehr auf einen äusserlichen Effekt hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben Zeit und verwandter Richtung [11] sind: Alonso Vasquez, Augustin del Castillo (dessen Sohn Antonio den Vater noch übertraf) und sein Bruder Juan del Castillo, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und Murillo anzuführen ist.

[1] §. 80. Unter den Meistern der Sevillaner Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt, ist zuerst Francisco Zurbaran (1598—1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Roelas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; doch zeigt er, bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung, vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letzterer Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen; jedenfalls steht Zurbaran dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits, so doch durch bedeutsameren Ernst und Würde voran. Unter [2] den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein grosses Gemälde des h. Thomas von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen. Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andern Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Dies Gemälde ist von

---

§. 82, 1. Tüb. Kunstbl. 1823, No. 11, S. 43; (Vergl. No. 12, S. 47.)

einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und doch feierliche Colorit, die abgemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Portraits sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, durch die schönen Faltenpartieen der Gewänder und die unübertreffliche Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. — Die Gallerie des Marschall Soult zu Paris besitzt verschiedene, zum Theil sehr vorzügliche Gemälde von der Hand des Zurbaran. — In der Münchner Gallerie befindet sich von ihm ein höchst bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem Ausdruck stumm verhaltenen Schmerzes. Ein Eccehomo im Berliner Museum ist ein tüchtiges Bild von entschiedener Wirkung. — Einen andern Charakter trägt das Bild einer heil. Jungfrau in der Gall. Esterhazy zu Wien, welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird; sie ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und blauem flatterndem Mantel die Arme empor gebreitet, von einem Sternenkranze umgeben, — im Ausdruck zart und von eigenthümlichem Reize. Zwei Portraitköpfe derselben Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

3.

4.

5.

6.

Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem J. 1622 — er ward Hofmaler Philipp's IV. — die Musterbilder venetianischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwickelung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwickelung, von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder bezeichnet. Das erste ist das Bild eines alten zerlumpten Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, gegen-

7.

8.

wärtig in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch sehr streng und beinah hart; — das zweite ist das
9. Bild des „Bacco finto“ im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt, vollendeter in der Auffassung des Ganzen und etwa den schöneren Leistungen des
10. Spagnoletto vergleichbar; — das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit doch durch die liebenswürdigste Naivetät und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben §. 76, 4.), worin ein Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Im Allgemeinen ist Velasquez den Naturalisten zuzuzählen, aber er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung; man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehe. Zu seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeut-
11. sam hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid. Das Bild hat die vollkommene Derbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Compostion, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. — Der grösste Ruhm des Velasquez aber besteht in seinen Portraitbildern, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit darzustellen und mit meisterhaftester Energie durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfach, auch ausserhalb Spaniens, bekannt: in der k.
12. Gallerie von München, der Leuchtenberg'schen Gallerie ebendaselbst, der Gall. Esterhazy und der k. k. Gall. des Belvedere zu Wien, in der Gall. von Dresden, im Besitz des Marschall Soult zu Paris, in den Uffizien zu Florenz, in den englischen Sammlungen findet man höchst ausgezeichnete Beispiele, — die vorzüglichsten jedoch in Spanien und nament-

lich im Museum von Madrid. Hieher gehört auch ein im 13. letztgenannten Museum befindliches grosses Werk: die Uebergabe von Breda (der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem grossen Reichthum äusserst lebenvoller Portrait-Figuren. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velas- 14. quez sehr Treffliches geleistet. Einige *Ansichten* der Gärten von Aranjuez, die sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden, sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Rubens Landschaften.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist Juan de Pareja, el Esclavo, der 15. Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez gestanden und sich heimlich in der, nur einem Freien vergönnten Kunst gebildet hatte. Von einem andern Schüler, dem Nicolas de Villacis, befindet sich ein Gemälde in der 16. Gall. Esterhazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die heil. Therese, das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der heil. Therese, sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Mazo Mar- 17. tinez, ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehmlich als Portraitmaler berühmt.

Alonso Cano (1601—1667) gehört ebenfalls zu den 18. berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt, Bildhauer und Maler, und seine Gemälde haben ein gewisses plastisches Element, welches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefunden wird. Die edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige Anwendung der Anatomie bei den nackten Theilen und überhaupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein Colorit ist zart und dürfte etwa dem Guido Reni parallel zu stellen sein. In seinen früheren Werken scheint er mehr der Richtung der übrigen Sevillanischen Meister verwandt, wie z. B. in einem trefflichen, grossartig naturalisti- 19.

schen Bilde des Museums von Madrid: Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft sitzend. Später bildete sich seine beson-
20. dere Eigenthümlichkeit immer bedeutsamer aus. Sevilla, vorzüglich aber Granada (und hier besonders die Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war, besitzen einen grossen
21. Reichthum hieher bezüglicher Werke. In der Gall. Soult zu Paris und in der Gall. Esterhazy zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Gemälde seiner Hand; unter letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Johannes auf der
22. Insel Patmos von grosser Bedeutung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule zu Granada gebildet, die speziell mit dem Namen der „Schule von Granada" bezeichnet wird; sie zeigt eine ausgedehnte Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorgegangen sind.

23. Pedro de Moya (1610—1666), gleich dem vorigen zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke von ihm finden sich zu
24. Sevilla und Granada, besonders in den Kathedralen beider Städte. In der Gall. Esterhazy zu Wien ein tüchtiges Portrait. — Unter den Schülern des Moya ist besonders Juan
25. de Sevilla zu nennen, der sich den Eigenthümlichkeiten des Meisters in erfreulicher Weise anschloss. Von ihm ein schönes Bild der h. Familie in der Gall. Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

26. Bartolome Esteban Murillo (1618—1682) beschliesst die Reihe dieser grossen Künstler von Sevilla in rühmlichster Weise. Er war, wie schon oben bemerkt, ebenfalls Schüler des Castillo, fand nachmals jedoch Gelegenheit, nach Madrid zu gehen und sich dort, vornehmlich nach den Mustern des

---

§. 80, 20. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 95, S. 380; No. 96, S. 382; — 1823, No. 12, S. 48.

Velasquez, Ribera (Spagnoletto) und van Dyck zu bilden. Man unterscheidet in den Werken des Murillo besonders zwei Style, in denen sich der Gang seiner künstlerischen Entwickelung charakterisirt. Die früheren sind von schlichter, naturalistischer Auffassung, derb und kräftig in der Ausführung; in den späteren tritt ein Bestreben nach grösserer Zartheit und Milde hervor, welches zumeist auf dem Grunde jener einfachen Naturauffassung ruhen bleibt, in einzelnen Fällen jedoch auch in eine schwächlichere Manier übergeht. — Von seinem früheren Style finden sich u. a. zahlreiche Belege in einigen deutschen Gallerieen. Namentlich hat die Gallerie Esterhazy 27. deren eine bedeutende Anzahl, die zum Theil wirkliche Scenen des gemeinen Lebens, Gassenbuben, Bauern, Spinnerinnen, — zum Theil heilige Gegenstände, besonders heilige Familien darstellen, aber auch diese in einer, dem Genre verwandten Auffassung. In der Münchner Gallerie befinden sich 28. verschiedene grosse Bilder, meist Gassenbuben darstellend, die Brod oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karten spielen u. dergl. mehr, und die sämmtlich in unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführt sind. Aehnliche Werke kommen auch in andren, z. B. englischen Sammlungen vor. — Zu Murillo's berühmtesten Werken gehören die folgenden: die Vision 29. des h. Antonius von Padua, zu dem das Christuskind in einer Glorie von Engeln sich niederneigt, in der Kathedrale von Sevilla; der Heilige knieend, Blick und Hände mit inniger Sehnsucht nach der Erscheinung emporgehoben. (Eine ähnliche, ebenfalls höchst meisterliche Darstellung desselben Ge- 30. genstandes, aus dem Alcaçar von Sevilla stammend, im Museum von Berlin; hier ruht das Christuskind bereits auf den Armen des Heiligen, dessen Kopf voll des tiefsten Ausdruckes ist.) Sodann die acht Gemälde, welche Murillo für die Kirche 31. des Hospitals de la Caridad zu Sevilla malte und in denen Werke der Barmherzigkeit und Mildthätigkeit dargestellt wa-

---

§. 60, 29. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78, S. 310.
§. 80, 31. Ebendas. No. 79, S. 314.

ren. Nur drei von diesen befinden sich noch an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung; dies sind: Moses, der mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen hervorruft, ein sehr figurenreiches Bild, voll energischen, ergreifenden Lebens; die Speisung der fünftausend Menschen in der Wüste durch Christus; der h. Johannes de Dios, der, von einem Engel unterstützt, einen Kranken nach dem Hospitale trägt, ebenfalls von höchst ergreifendem, lebenvollem Ausdrucke. Das Gegenstück
32. des letzteren befindet sich im Museum von Madrid; es stellt die heilige Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger dar und ist ebenso sehr durch die grossartige Totalwirkung, wie durch die aufs Höchste getriebene Naturnachahmung ausgezeichnet; freilich geht letztere hier, durch die Aufdeckung allerhand ekelhafter Schäden, beträchtlich über das Gebiet des Schönen hinaus, doch ist dies eines Theils durch die ursprüngliche Bestimmung des Gemäldes zu entschuldigen, anderen Theils erhält es durch die himmlische Milde und Schönheit in dem Gesichte der königlichen Heiligen, die mit schüchterner Ergebung ihre Pflicht vollführt,
33. das bedeutsamste Gegengewicht. Drei von den Gemälden des genannten Hospitals befinden sich in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris, auch diese durch die schönsten Vorzüge ausgezeichnet. Sie stellen die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus, die Aufnahme der drei Engel durch Abraham, und die Rückkehr des verlorenen Sohnes in die Arme des Vaters dar; das letztere vornehmlich ist ein Bild des innigsten, gemüthvollsten Ausdruckes. — Ausserdem sind das
34. Museum von Madrid und die Soult'sche Sammlung zu Paris noch reich an den trefflichsten Gemälden aus Murillo's verschiedenen Stylen; eine Madonna auf halbem Monde stehend,
35. in der erstgenannten Gallerie und vornehmlich eine Himmelfahrt der Maria in der zweiten sind Bilder von der grossartigsten Anmuth und Schönheit. — Einige sehr vorzügliche
36. Bilder Murillo's befinden sich in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München: eine Maria mit dem Kinde (vielfach durch Lithographieen bekannt) ist ein Bild des süssesten Liebreizes

und holdseligster Naivetät. Der Knabe Jesus, als guter Hirt, mit drei Schaafen, ebendaselbst, ist eine tüchtig gemalte Composition, deren ähnliche von Murillo nicht selten gefunden werden. — In englischen Gallerieen findet man ebenfalls eine bedeutende Anzahl seiner Gemälde, sehr ausgezeichnete in der Gallerie des Dulwich-College bei London: eine Himmelfahrt 37. Mariä von glänzender Farbenwirkung, — Jacob und Rahel, vor einander knieend und sich umarmend, ein Bild von eigenthümlicher Lieblichkeit, — ein Blumenmädchen von grosser Anmuth des Ausdruckes, — ein schlafendes Christkind, durch rothe Vorhänge leis überschattet. — In der Gall. Pitti 38 zu Florenz zwei liebenswürdige Madonnen mit dem Kinde.— U. a. m. — Portraits von Murillo sind im Ganzen selten; das Berliner Museum besitzt von ihm das überaus lebenvolle 39. Bildniss eines Kardinals.

Neben den genannten Meistern sind in der Sevillaner Schule der Zeit endlich noch zu bemerken: Juan de Valdez, 40. Nebenbuhler des Murillo, durch lebendige Composition und grossen Effekt ausgezeichnet, aber nicht frei von Manier. Mehrere Werke im Provinzial-Museum von Sevilla; eine h. Jungfrau in der Gall. Soult zu Paris. — Josef Antolinez, 41. dessen schönes natürliches Colorit, welches jedoch durch eine 42. mangelhafte Zeichnung beeinträchtigt wird, vielen Ruhm erlangt hat. In der Gall. Esterhazy zu Wien eine unbedeutende Flucht nach Aegypten. — Ignacio Iriarte, der vorzüglichste 43. unter den spanischen Landschaftern. Seine, wie alle übrigen Landschaftsbilder der Spanier, zeigen grosse Massen, warmes Colorit, kühne Behandlung und namentlich den Vorzug ausgezeichneter Luftperspektive.

§. 81. Neben der Schule von Sevilla ist zunächst die 1. Schule von Madrid, die eigentliche Hofschule Spaniens, im siebzehnten Jahrhundert durch bedeutende Leistungen ausgezeichnet. Jenen älteren Meistern, dem Navarrete und de la Cruz, welche durch ihre Meisterschaft im Colorit bereits die eigenthümliche Richtung der Schule vorgezeichnet hatten, rei-

hen sich hier mehrere Künstler von ähnlicher Eigenthümlichkeit an, unter denen besonders Luis Tristan (1586 — 1649) anzuführen ist, ein sehr ausgezeichneter Colorist, der namentlich dem Velasquez, als dieser nach Madrid kam, für einige Zeit zum Vorbilde diente.

Andre Elemente, die jedoch nicht von sonderlich bedeutendem Einfluss auf die Schule gewesen zu sein scheinen, flossen ihr von ausserhalb zu. Namentlich ist hier der Florentiner Bartolome Carducho (eigentlich: Carduccio, 1560 — 1608) anzuführen, der von Philipp II. nach Spanien berufen ward und die Eigenthümlichkeit der florentinischen Schule zur Zeit des Cigoli repräsentirt. Ein Gemälde von ihm in der Gall. Esterhazy zu Wien, Maria mit dem Kinde und der heil. Franciscus, anbetend, erinnert in etwas an die Manier des Dolce, doch ist es kräftiger. Auch bei seinem bedeutend jüngeren Bruder Vincente Carducho, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt, zeigt sich eine ähnliche Richtung. Dieser war zugleich ein vorzüglicher Portraitmaler. Mehrere Bilder der Art im Museum von Madrid. Unter Vincente's Schülern mag hier Felix Castello, von dem im Madrider Museum ebenfalls vorzügliche Portraitdarstellungen vorkommen, angeführt werden. — Ebenfalls zu jener Zeit kam noch ein andrer Toskaner, Patricio Caxes, aus Arezzo gebürtig, nach Madrid, unter dessen Schülern sein Sohn, Eugenio Caxes, und besonders Antonio de Lanchares (1586 — 1658) ausgezeichnet sind.

Ungleich bedeutender scheint der Einfluss gewesen zu sein, den Velasquez auf die Schule von Madrid ausgeübt hat, und der überdies der eigenthümlichen Richtung der Schule mehr angemessen war. Ausser bei seinen eignen Nachfolgern zeigt sich die Blüthe der Schule vornehmlich bei den Schülern eines andern Meisters, des Pedro de las Cuevas, der den Ruhm eines guten Zeichners hat. Einer der vorzüglichsten unter diesen ist Antonio Pereda (1590 — 1669), dessen Colorit dem des Murillo im Einzelnen an Glanz und Wahrheit noch vorangestellt wird. Die Gall. Esterhazy zu Wien

besitzt von ihm ein treffliches Gemälde des h. Antonius mit dem Jesuskinde, welches durch sehr schöne, zarte Köpfe ausgezeichnet ist. Treffliche Portraits in der Münchner Gallerie; 12. einige andre Bilder, ebendaselbst, die dem Pereda zugeschrieben werden, haben mehr von der Art des Caravaggio und sind nicht sonderlich anziehend. Francisco Camilo, des- 13. sen sanftes Colorit gerühmt wird, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez, sind ebenfalls als treffliche Schüler des Cuevas bekannt. Von den letztgenannten finden sich beachtenswerthe Werke im Museum von Madrid. Einer der ausgezeichnetsten ist Juan Careño de Miranda (1614— 14. 1685), welcher sein schönes Colorit nach Velasquez und van Dyck bildete. Von ihm sieht man in der Gall. Esterhazy ein 15. Gemälde des h. Dominicus, welches schön und gross, in der Art des van Dyck, gehalten ist. Ein vorzügliches Portraitbild 16. im Berliner Museum. — Schüler des Careño, und gleich diesem an van Dyck erinnernd, ist Mateo Cerezo, von dem 17. in der Gall. Esterhazy ein trefflicher Eccehomo vorhanden ist.

An der Spitze einer andern Reihe von Künstlern der Madrider Schule jener Zeit steht Francisco Rizi, der jedoch 18. durch seine Leichtigkeit und geringere Korrektheit bereits zur Verderbniss des Geschmackes beitrug. Sein vorzüglichster Schüler ist Juan Antonio Escalante (1630—1670), wie- 19. derum durch eigenthümliche Anmuth des Colorits ausgezeichnet. In der Gall. Esterhazy befindet sich von ihm das Bild einer Madonna, von Engeln umgeben, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist. — Nächst diesem ist besonders Claudio Coello anzuführen, der 1693 starb und einer der 20. letzten spanischen Meister war, welche der Geschmacksverwirrung, die gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in der spanischen Kunst einzureissen begann, kräftigen Widerstand leisteten. Doch zeigen auch seine Gemälde mehr eine eklektische Nachahmung der früheren grossen Meister Spaniens, wie auch der Niederländer und Venetianer, als eine eigenthümlich selbständige Richtung. Das Museum von Madrid hat Bilder 21. der Art von ihm, ebenso die Gall. Esterhazy zu Wien. In

[22] der Münchner Gallerie sieht man ein ihm zugeschriebenes Bild von schlichter und grosser Wirkung: den h. Petrus von Alcantara darstellend, welcher mit einem Laienbruder auf dem Meere wandelt.

§. 82. Endlich ist noch der Schule von Valencia Erwähnung zu thun, an deren Spitze, nächst jenen älteren [1] Meistern (Aregio, Neapoli, Joanez) Francisco Ribalta steht (1551 — 1628). Dieser Künstler studirte in Italien besonders die Werke des Sebastiano del Piombo, und seine eignen Gemälde zeigen grösseren Theils, seinen Vorbildern analog, eine Richtung auf den Charakter florentinischer Zeichnung, verbunden mit venetianischem Colorit. Solcher Art sieht man zwei, jedoch nicht sonderlich bedeutende Bilder heiligen [2] Inhalts in der Gall. Esterhazy, und zwei andre, welche Gegenstände der antiken Mythe behandeln, in der Leuchtenberg'- [3] schen Gallerie zu München. In demselben Charakter, aber bedeutender, ist die Darstellung eines Christusleichnams zwi- [4] schen zwei Engeln, im Museum von Madrid. Ein sehr grossartiges Bild derselben Sammlung, die Evangelisten Matthäus und Johannes in einer Landschaft darstellend, erinnert mehr an die energische Weise des Spagnoletto. — Ribalta hat mehrere treffliche Schüler gebildet. Unter diesen ist besonders [5] Jacinto Geronimo de Espinosa anzuführen, dessen Gemälde oft den kräftigen Werken des Guido Reni zu verglei- [6] chen sind. Sodann Josef de Ribera, den man ebenfalls seinen Schülern zuzählt, dessen Ausbildung aber vornehmlich Italien angehört, woselbst er unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. (Vergl. Bd. I, §. 118). — Als einen Schü- [7] ler des Ribalta nennt man auch den Pedro Orrente (1550 — 1644), der sich später der Weise der venetianischen Schule, vornehmlich des Jacopo Bassano, zuwandte. Den Werken des letzteren gleicht die Mehrzahl seiner Bilder, wie z. B. [8] eine Darstellung des Mahles von Emaus in der Gall. Esterhazy. Mehrere derselben Art in der Kathedrale von Valen-

cia; ein h. Sebastian, ebendort, grossartiger und von vorzüglicher Schönheit.

§. 83. Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts erlosch jene eigenthümliche und bedeutsame Blüthe, zu welcher die spanische Kunst emporgeführt war. Schnelligkeit und Handfertigkeit, ohne Rücksicht auf die tiefere Bedeutung der Kunst, ward das Hauptziel des Strebens der spanischen Künstler dieser und der späteren Zeit. Sehr verderblich wirkte auf sie das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts nach Spanien kam, und durch seine glänzende, nur auf äusseren Erfolg gerichtete Manier, Alles zur Nachahmung hinriss. Unter den Künstlern, welche dieser Zeit und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehören, mögen hier einige der wichtigeren namhaft gemacht werden. 1.

Antonio Palomino y Velasco (1653—1726) hat zuerst, durch seine Sammlung von Notizen über spanische Künstler, der spanischen Kunstgeschichte einen brauchbaren Boden zuzubereiten begonnen; freilich fehlt es diesen Notizen noch mannigfach an strengerer Kritik. Seine zahlreichen Malereien haben den allgemeinen Charakter einer mehr äusserlichen Tüchtigkeit. — Antonio Villadomat (1678—1755) hat sich selbst eine, ebenfalls schlichtere Weise der Darstellung gebildet; ein ansprechendes Gemälde von ihm in der Gallerie Esterhazy. — Alonso de Tobar, Zeitgenoss des vorigen, ein nicht unglücklicher Nachahmer Murillo's. Ein sonderbares Bild von ihm im Museum von Madrid: die göttliche Hirtin (Maria?), welche Schaafe mit Rosen füttert (Allegorie des Rosenkranzes?), nicht ohne eine bedeutende, an Murillo erinnernde Wirkung. Eine Ruhe auf der Flucht in der Gall. Esterhazy von schwach gemüthlichem Ausdrucke. 2. 3. 4. 5.

Später wirkte Raphael Mengs, bei seinem längeren Aufenthalte in Spanien, günstig auf ein grösseres Bestreben nach Korrektheit ein. Sein Schüler Francisco Bayeu y Subias wird den ausgezeichnetsten Meistern des vorigen Jahr- 6. 7.

hunderts zugezählt. Doch war Mengs Kunstrichtung, wenn sie auch in Bezug auf Schulbildung sehr anzuerkennen ist, nicht wohl geeignet, einen lebenvollen Geist der Kunst hervorzurufen, der ein kräftigeres Entgegenkommen von Seiten der Nation verlangt.

8\. Das neunzehnte Jahrhundert zeigt Spanien von Kämpfen zerrissen, in denen die alte und die neue Zeit mit zerstörendem Hass einander gegenüberstehen. Hier findet die Kunst keine Pflege und noch weniger den nährenden Boden eines sicheren, klaren Bewusstseins, aus dem zu aller Zeit nur ihre Blüthe emporgesprosst ist. Was die Zukunft diesem so schönen und so unglücklichen Lande bringen wird, wissen wir nicht.

Siebentes Buch.

Geschichte der Malerei in Frankreich.

§. 84. Die französische Malerei hat in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters dieselben Entwickelungsstufen durchgemacht, wie die Malerei in Deutschland, welche im Obigen genauer betrachtet worden ist. Auch hier beginnt ein bedeutsames Streben zur Zeit der Karolinger, und was früher (Bd. I, §. 8 und Bd. II, §. 3) von den dieser Dynastie angehörigen Werken namhaft gemacht ist, gehört wesentlich Frankreich an. Die hierauf folgenden Arbeiten tragen den Stempel des sogenannten byzantinischen Styles; im dreizehnten Jahrhundert beginnt auch hier der germanische Styl mit Entschiedenheit vorzuherrschen. 1.

Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts nahmen die Päbste ihren Sitz zu Avignon und residirten dort während eines Zeitraumes von 70 Jahren. Die Künste Italiens folgten ihnen dorthin; namentlich werden Giotto und Simone di Martino als die bedeutendsten Maler angeführt, welche in Frankreich für den päbstlichen Hof Werke geliefert. Doch scheint es nicht, dass ihre Wirksamkeit von namhaftem Einfluss auf die französische Kunst gewesen sei; auch giebt die Folgezeit 2.

---

§. 84, 1. Literatur: Verschiedene französische Werke: z. B. Gault de Saint Germain: *Les trois siècles de la peinture en France. Paris*, 1808. — Sodann vornehmlich: Fiorillo, Geschichte der zeichnehden Künste etc. Bd. III, 1805, Geschichte der Malerei in Frankreich.

hiefür, soviel uns bekannt, keine in die Augen fallende Bestätigung.

3. Ob durch den allgemeinen Aufschwung der Kunst im funfzehnten Jahrhundert, welchen wir in Italien, in den Niederlanden, Deutschland und Spanien kennen gelernt haben, auch in Frankreich ähnliche Erscheinungen hervorgebracht seien, wissen wir nicht. Fast möchte man vermuthen, dass später, durch überwiegendes Interesse für italienische Malerei und gänzlich abweichenden Sinn, die etwa vorhandenen Denkmale in Vergessenheit gerathen sind. Als ein ausgezeichneter Ma-4. ler des funfzehnten Jahrhunderts wird jedoch René von Anjou, König von Jerusalem, gerühmt, über dessen Leistungen uns indess ebenfalls kein Urtheil zusteht.

1. §. 85. Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ist König Franz I. als einer der vorzüglichsten Kunstfreunde seiner Zeit bekannt. Aber es sind nur italienische Werke, mit welchen er seine Paläste bereicherte, italienische Künstler, die 2. er beschäftigte. Leonardo da Vinci ward durch ihn am Abende seines Lebens nach Frankreich berufen, ebenso einige 3. Jahre später Andrea del Sarto. Von bedeutendster Wirksamkeit waren die Künstler, welche zur Ausschmückung 4. des Schlosses zu Fontainebleau für ihn arbeiteten; Rosso (den die Franzosen Maitre Roux nennen), Primaticcio, Niccolò dell' Abate und viele andre Italiener, welche den Genannten hülfreiche Hand leisteten. Auch werden verschiedene Franzosen erwähnt, welche an den Arbeiten zu Fontainebleau Theil genommen; doch haben sich diese nirgend zu selbstän-5. diger Eigenthümlichkeit entwickelt. Die ganze Schule von Fontainebleau ist im Wesentlichen nur als ein aus Italien versetzter Zweig, als eine Kolonie, die fremd im fremden Lande dasteht, zu betrachten. Ihr Gesammtcharakter besteht in jenem mehr dekorativen Elemente, worin sich die römische Schule mit Glück bewegt hatte. Zu bemerken ist jedoch, dass diese Werke zu Fontainebleau von den späteren französischen Künstlern, sofern sie in der Heimath ihre erste Bildung empfin-

gen, als ihre bedeutendsten Muster betrachtet wurden und dass sie auf die Entwickelung der letzteren nicht ohne Einfluss waren.

Neben diesen Künstlern werden ein Paar französische Portraitmaler genannt, die unter der Regierung Franz I. mit Ruhm gearbeitet haben: Corneille von Lyon und François Clouet, gen. Janet. Von letzterem sieht man ein Paar Bildnisse in der Gallerie des Berliner Museums, die sich wesentlich von den Arbeiten der gleichzeitigen Italiener unterscheiden; in ihrer ebenso schlichten wie edlen Auffassungsweise und lebenvollen Behandlung gehören sie vielmehr derjenigen Richtung der Malerei an, welche die Arbeiten des jüngeren Holbein bezeichnen. 6.

Gegen das Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts treten mehr selbständige Leistungen der französischen Malerei hervor. Unter den früheren hieher gehörigen Künstlern ist besonders Jean Cousin zu erwähnen, der sich in verschiedenen Zweigen der Kunst hervorgethan hat und vornehmlich als Glasmaler höchlichst gerühmt wird. Sodann Martin Freminet, ein Anhänger der Schule des Michelangelo Buonarotti; sein Hauptwerk ist die Decke der Kapelle von Fontainebleau. 7. 8.

Von bedeutendstem Einfluss auf die Entwickelung der französischen Malerei war Simon Vouet (1582—1641). Dieser Künstler hatte sich nach den Werken der späteren Venetianer und vornehmlich nach Michelangelo Caravaggio gebildet (Vergl. Bd. I, §. 117, 5.); seine Werke tragen das naturalistische Gepräge des letzteren, welches jedoch durch eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit gemässigt ist. Paris (namentlich das dortige Museum) besitzt deren eine bedeutende Anzahl; im Berliner Museum befindet sich von ihm das tüchtig gemalte Bild einer Verkündigung. Aus seiner zahlreichen Schule sind die berühmtesten derjenigen Künstler hervorgegangen, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen bemüht waren. Von diesen später. 9. 10. 11.

§. 86. Ein jüngerer Zeitgenoss des Vouet steht sowohl diesem und seinen Anhängern, als auch den gleichzeitigen Italienern in abgeschlossener Eigenthümlichkeit gegenüber. Dies
1. ist Nicolas Poussin (1594—1665). Nach den Vorbildern italienischer Kunst, welche ihm Frankreich darbot, zunächst gebildet, vollendete er seine Studien in Italien selbst und hielt sich dort (in Rom) den grösseren Theil seines Lebens auf. Hier war es die Welt des classischen Alterthums, welche mächtig auf seinen Sinn wirkte und vornehmlich die eigenthümliche Entwickelung seines Styles begründete. So findet man in seinen Werken ein ernstes plastisches Element, eine Strenge und Bestimmtheit des Styles, die einen auffallenden Gegensatz zu den Richtungen der Zeitgenossen bildet; ebenso eine geistreich dramatische Entwickelung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen in das Interesse der Handlung verflicht und den Aufwand müssiger Schaustellungen gänzlich vermeidet. Freilich verbinden sich mit diesen Vorzügen auch bedeutende Mängel. Nicht nur die heitere Belebung der Gestalten durch Farbe und Licht, sondern auch die Unbefangenheit und Naivetät des Gefühles wird häufig in seinen Werken vermisst; insgemein machen sie in der Zeichnung einen günstigeren Eindruck als im Gemälde. Man wird durch die Kälte des berechnenden Verstandes abgestossen, und der Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit dient nicht gerade dazu, diesen Eindruck zu mildern. Letzteres tritt besonders in den Darstellungen der heiligen Geschichte störend hervor, in denen Poussin der nüchternen historischen Wahrheit (oder vielmehr dem, was er dafür hielt) jene höhere, innere Wahrheit, die zwar nur auf dem Boden der Tradition beruht, geopfert hatte. In dieser Beziehung dürften namentlich seine gerühmten und in andrer Rücksicht
2. allerdings sehr verdienstlichen Darstellungen der sieben Sacramente (im Schlosse Windsor in England) anzuführen sein; wenn hier z. B. das Abendmahl des Herrn in der Form eines antiken Tricliniums dargestellt wird, wo der Heiland sowohl wie die Jünger auf den Ruhebetten ausgestreckt liegen, so ist

natürlich die höhere Auffassung der Handlung schon hiedurch wesentlich beeinträchtigt.

Immer jedoch, und namentlich mit Rücksicht auf die Zeit, sind die oben angeführten Vorzüge sehr anzuerkennen und sie haben sowohl in grösseren, reichbewegten Compositionen, — 3. wie in seiner Pest der Philister und der Mannalese (im Pariser Museum), in dem Moses, welcher den Quell des Felsens 4. hervorruft (in der Eremitage zu Petersburg), — wie auch in einfachen Darstellungen Treffliches hervorgebracht. Zu letzteren gehört u. a. seine gemüthvoll idyllische Composition der 5. arkadischen Hirten, welche in einer grünenden Landschaft um ein Grab mit der Inschrift „Et in Arcadia ego“ versammelt sind (im Pariser Museum); vor allen aber seine eben so schlichte, wie grossartig bedeutsame Composition des Testamentes des 6. Eudamidas (im Privatbesitz zu Paris). — In einigen Darstellungen tritt auch das seltne Element einer wärmeren Färbung auf ansprechende Weise hervor. Zu diesen gehören namentlich verschiedene Bacchanale (ein sehr vorzügliches in der Na- 7. tional-Gallerie zu London) und mehrere Scenen aus der Ge- 8. schichte des Rinaldo und der Armida (aus Tasso's befreitem Jerusalem), — eine der trefflichsten, in der Rinaldo schlafend in Armidens Zaubergärten entführt wird, im Berliner Museum.

Poussin bildet in seinen historischen Gemälden eine jener eigenthümlichen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, die eine Vordeutung besonderer Richtungen, welche sich erst später in bedeutenderem Umfange entwickeln, bezeichnen. Er ist gewissermassen als ein Vorläufer jener Künstler zu betrachten, welche zur Zeit der französischen Republik mit Entschiedenheit den Pfaden des classischen Alterthums nachzugehen bemüht waren. — Seiner bedeutenden Leistungen im 9. Fache der landschaftlichen Malerei ist bereits oben gedacht worden (§. 60, 1-4.); ebenso der andren grossen Landschafter seiner Zeit, welche Frankreich hervorgebracht hat, des Caspar Poussin (§. 60, 5-7.), Claude Lorrain (§. 61.) 10. u. s. w.

11. Neben Poussin sind, unter den historischen Malern Frankreichs, zunächst seine Zeitgenossen Jacques Stella und Philippe Champaigne zu nennen, die im Styl ihrer Werke eine gewisse Verwandtschaft mit Poussin zeigen. Champaigne ist ausserdem insbesondre durch sein vorzügliches Colorit ausgezeichnet und nimmt als Portraitmaler eine bedeutende Stellung ein. — Als ein guter Colorist, nach den venetianischen 12. Mustern gebildet, ist neben diesem noch Jacques Blanchart zu nennen.

§. 87. Wir kommen nunmehr auf die bedeutendsten Meister, welche aus der Schule des Simon Vouet hervorgegangen 1. sind. Zu diesen gehört zunächst Valentin, von dem als einem der eifrigsten, aber nicht sonderlich bedeutenden Anhänger des Caravaggio bereits gesprochen ist (Bd. I, §. 117, 6.).

Bei weitem der vorzüglichste unter Vouet's Schülern war 2. Eustache le Sueur (1617—1655). Doch war es minder der Styl seines Meisters, nach dem sich le Sueur gebildet hat, als vielmehr die in Frankreich befindlichen Werke Raphaels und vornehmlich die Kupferstiche Marc-Anton's nach Raphael, die ihm zu Vorbildern dienten; in Italien selbst ist er nicht gewesen. Dieser Richtung gemäss zeigt sich in der That ein Nachklang jener reineren Schönheit Raphaels in le Sueur's Werken, ein mehr innerliches Leben in seinen Gestalten, was ihn unter den Malern seiner Zeit eigenthümlich anziehend macht. Freilich steht er Poussin in der Bedeutsamkeit der Composition, in der Bestimmtheit des Styles nach, ist er überhaupt nicht durch energische Darstellung des Lebens ausgezeichnet; doch muss er immer als einer der liebenswürdigsten Künstler der älteren französischen Schule bezeichnet werden, auch wenn der Ehrentitel des „französischen Raphael“, den man ihm beigelegt, etwas unstatthaft erscheint. Zu seinen 3. vorzüglichsten Werken gehört die grosse Reihenfolge von Gemälden aus dem Leben des heil. Bruno, die für das kleine Karthäuserkloster zu Paris ausgeführt wurde und sich gegenwärtig im dortigen Museum befindet; unter diesen sind be-

sonders die einfachen Scenen des Mönchslebens vorzüglich ausgezeichnet. (Im Berliner Museum befindet sich von le Sueur 4. eine treffliche Darstellung des heil. Bruno in seiner Zelle, die ebenfalls durch eine tief gemüthliche Stimmung beachtenswerth ist). Ausser verschiedenen andern Werken heiligen Inhalts sind sodann die Gemälde anzuführen, welche er für das Hotel Lam- 5. bert zu Paris ausführte und die gegenwärtig grösstentheils ebenfalls im dortigen Museum aufbewahrt werden, die Musen und andre Figuren der antiken Mythe darstellend. Bei diesen tritt jedoch, trotz ansprechender Einzelheiten, der Mangel an frischer Sinnlichkeit bereits mehr störend hervor. — Le Sueur's ernsteres Streben fand übrigens bei seinen Zeitgenossen wenig Anerkennung und er hatte mannigfach durch die Feindschaft eifersüchtiger Nebenbuhler zu leiden.

Ein dritter Schüler Vouet's war Pierre Mignard, ge- 6. nannt Mignard le Romain. Ein schönes ansprechendes Colorit, und demgemäss eine erfreuliche Auffassung des Lebens, bezeichnet die Richtung dieses Künstlers, welche er durch Studien in Italien, besonders zu Venedig, ausgebildet hatte. Unter den französischen Portraitmalern nimmt er eine der ersten Stellen ein, und die graziöse Auffassung, welche seinen Bildnissen eigen ist, erscheint der Mehrzahl nach nicht gesucht, sondern sie entspricht vielmehr mit Unbefangenheit der allgemeinen Richtung der Zeit. Die Museen von Paris, 7. Berlin, u. a. m. besitzen vorzügliche Bilder der Art. In historischen Darstellungen ist er minder bedeutend.

Derjenige unter Vouet's Schülern, welcher den meisten Einfluss auf die Richtung der französischen Malerei ausübte und welcher die Kunst mit demselben Despotismus beherrschte wie sein König Ludwig XIV. den Staat, war Charles le 8. Brun (1619—1690), — ein Künstler von grossem Talent, von reicher Phantasie und leichtester Darstellungsgabe, aber ohne die innere Lauterkeit und Sammlung, welche dem Werke der Hand das Gepräge des Geistes giebt. Seine Gemälde sind als die blendenden Dekorationen jener pomphaften aber innerlich hohlen Regierung zu betrachten, welche der gesammten

gebildeten Welt ihre Gesetze vorschrieb; bei allem Aufwand an Gestalten und Farben entbehren sie sowohl des inneren Gefühles und der individualisirenden Durchbildung, wie der künstlerischen Gemessenheit und Klarheit. Zu den gerühmte-
9. sten gehören seine Darstellungen aus dem Leben Alexander's des Grossen im Museum von Paris, besonders die Scene, welche Alexander im Zelte des Darius darstellt, und die verschiedenen Siegeskämpfe des macedonischen Königs. Von le Brun und seiner zahlreichen Schule datirt sich die tiefe Entartung der französischen Malerei, der Uebergang zu einer hohlen, theatralischen Manier, welche als der letzte Verfall der modernen Kunst zu betrachten ist. — Doch ist beiläufig zu bemerken, dass gerade dieselbe Zeit die vorzüglichsten, im Einzelnen noch unübertroffenen Leistungen in einem andern
10. Fache der Kunst, in der Kupferstecherei, hervorgebracht hat. In diesem Betracht genügt es, die Namen eines Edelinck, Nanteuil, Drevet u. a. m. anzuführen, welche allezeit als Meister ersten Ranges genannt werden müssen. Aber der Entwickelungsgang der Kupferstecherei, als einer nachahmenden Kunst, ist nicht mit Nothwendigkeit an die selbstschöpferischen Leistungen der Malerei gebunden.

§. 88. So mag es genügen, hier die bedeutenderen Maler der Kürze nach anzuführen, welche zur Zeit des le Brun und das nächste Jahrhundert nach ihm, in mehr oder minder augenfälliger Befolgung derselben manierirten Richtung, die Jahrbücher der französischen Kunstgeschichte schmücken. Zu
1. diesen gehören zunächst Sebastian Bourdon, ein Nachahmer der verschiedensten früheren Meister, auch als Landschaftsmaler bekannt (Vergl. §. 60, 9.) und Noel Coypel. — Dann,
2. um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts blühend: Antoine Coypel (Sohn des vorigen), die Brüder Bon Boullogne und Louis de Boullogne, Jean Jouvenet (ein ernsterer Meister, dessen Kreuzabnahme im Pariser Museum namentlich beachtenswerth ist), die beiden François de Troy (Vater und Sohn), Nicolas de Largilliere, Ray-

mond la Fage, Hyacinthe Rigaud (in Portraitbildern ausgezeichnet), u. a. m. — Endlich, in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts blühend: die Maler aus der Familie 3. Vanloo (die Brüder Jean Baptiste und Charles André, und die Söhne des ersteren: Louis Michel, Hofmaler des Königs von Spanien, und Charles Amadée, Hofmaler des Königs von Preussen), Antoine Pesne (wiederum ein guter Portraitmaler, Vorgänger des Ch. Amadé Vanloo in Berlin), Pierre Subleyras, François le Moine und François Boucher (1704—70, der sogenannte „Maler der Grazien", — bei dem die Kunst bis auf eine gänzliche Entnervung und kastratenhaften Kitzel herabgesunken war).

§. 89. Alle diese Künstler und die grosse Schaar and- 1. rer gleichgesinnter Maler, deren Name jedoch die Grenzen dieses Handbuches unnöthig ausdehnen würde, hatten sich, mit Ausnahme des Portraits, wesentlich im Fache der Historienmalerei umgethan. Neben ihnen sind noch einige andre zu erwähnen, welche die mehr untergeordneten Fächer der Kunst, zum Theil mit grösserem Glück, behandelt haben.

Zunächst ein Künstler, dessen Thätigkeit vor die verderbliche Periode Ludwig's XIV. fällt: Jacques Callot (1594— 2. 1635). In Bezug auf malerische Technik nimmt Callot zwar eine mehr untergeordnete Stellung ein, indem er nur selten in Oel gemalt hat und die Bilder der Art, welche man ihm zuschreibt, in ihrer Ausführung nicht sonderlich viel bedeuten wollen: seine Leistungen bestehen im Wesentlichen nur aus Kupferstichen, auch hat die Mehrzahl derselben nur ein kleineres Format; aber es sind durchweg Compositionen von eigner Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Sie bestehen aus Darstellungen der mannigfaltigsten Art. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr in manieristischer Weise behandelt sind. Andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar: Belagerungen, Schlach-

ten, kriegerische Uebungen, Kostümbilder u. dergl.; in diesen spricht sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, — wo es der Gegenstand erlaubte: höchst poetische Weise der Anschauung aus; namentlich gehört unter diesen die grosse Reihenfolge von Blättern, welche den Titel der *Misères et malheurs de la guerre* führt, zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-phantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Masken-Komödie angehörig, bald festliche Aufzüge in fabelhaftem Pomp, bald verwunderliche Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend; letztere besonders sind in einer so meisterlichen Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heiterer Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer — zumal in Rücksicht auf die emphatischen Bestrebungen von Callot's Zeitgenossen — eine herzliche Erquickung gewähren. Keiner unter den niederländischen Genremalern hat den Humor zu einer solchen Schärfe und Lustigkeit entwickelt, wie er. Zu den Blättern dieser Art gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und, wenn es auch in der Gesammt-Composition etwas überladen scheinen dürfte, doch in seinen Einzelheiten von unwiderstehlicher Komik ist. — Als Nachahmer des Callot ist sein etwas jüngerer Zeitgenoss Stephan della Bella anzuführen.

3\. (margin)

Das siebzehnte Jahrhundert zählt weiter keine namhaften französischen Genremaler; Ludwig XIV. begünstigte nur diejenige Richtung der Kunst, welche sich den Anstrich des Heroischen gab. Erst um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts treten neue Bestrebungen der Art auf. Hieher gehört zuerst Claude Gillot, der es unternahm, Scenen der französischen Komödie darzustellen, dessen Name aber durch den seines Schülers verdunkelt wurde: Antoine Wateau (1684 —1721). Wateau malte ebenso wie jener Scenen des französischen Theaters, italienische Masken, Begebenheiten der vornehmen Gesellschaft und dergl. Er wusste diese Gegen-

4\. 5. (margin)

stände mit graziöser Feinheit und angenehmem Colorit darzustellen, und wenn es seinen Figuren mehr oder minder an einer tieferen Individualisirung fehlt, so wird dieser Mangel doch bei den kleinen Dimensionen, darin die Mehrzahl seiner Bilder ausgeführt ist, nicht sonderlich bemerklich. Wateau's Bilder haben ein grosses Verdienst unter den Leistungen seiner Zeitgenossen; sie zeigen eine eigenthümliche Naivetät der Auffassung, und indem sie die feine Koketterie, die galante Tournure, die zierliche Lüge des vornehmen Lebens seiner Zeit ohne Affektation von Seiten des Künstlers repräsentiren, so üben sie auf den Beschauer eine eigen ergötzliche, komische Wirkung aus. Wateau's Nachfolger Paterre und Lancret haben ebenfalls Treffliches in dieser Art geleistet. In Deutschland besitzen die Königl. Schlösser von Berlin und Potsdam, auch das Museum von Berlin, eine grosse Menge von den Bildern dieser drei Künstler.

6.

7.

Eigenthümlich steht ihnen ein andrer Genremaler, J. B. S. Chardin (1699—1779) gegenüber. Die Gegenstände, in welchen sich Chardin's Darstellungen bewegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er wusste diese mit einer solchen Innigkeit und Gemüthlichkeit, in einer so lebenvollen, harmonischen Weise zu behandeln, dass er in der That den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht. — Ein jüngerer Künstler, der sich in ähnlicher Weise ausgezeichnet, ist J. B. Greuze (1726—1805); auch dessen Bilder zeigen eine gemüthliche Auffassung des Familienlebens, doch sind sie mehr sentimentaler Art und nicht von gleicher Unbefangenheit der Auffassung.

8.

9.

Endlich ist unter den Meistern der älteren französischen Schule noch des Landschaftmalers Joseph Vernet (1714—1789) zu gedenken. Seine landschaftliche Auffassung gehört jener früher besprochenen idealistischen Richtung an, und wenn allerdings das conventionelle Element seiner Zeit auch in ihnen hervortritt, so zeichnen sie sich doch nicht selten durch die glücklichsten Effekte aus. Namentlich in der Darstellung von Seestürmen hat J. Vernet einen sehr berühmten Namen

10.

gewonnen, und die Gewalt des aufgeregten Elementes ist in
11. diesen insgemein mit grosser Tüchtigkeit dargestellt. Das Pariser Museum besitzt eine sehr bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand.

1. §. 90. Der tiefe Verfall der französischen Historienmalerei musste, bei weiteren Fortschritten geistiger Entwickelung, mit Nothwendigkeit eine Reaction hervorrufen. Die Erweckung eines ernsteren Sinnes für das classische Alterthum, welcher seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sich mehr und mehr zu verbreiten begann, das Vorbild gereinigter Formen und geläuterten Styles, welches man in den Ueberresten desselben wiederum verehren lernte, konnten auch auf die Malerei nicht ohne Einfluss bleiben. Die allgemeinen Verhältnisse der Zeit wirkten dahin, dass gerade in Frankreich dieser Einfluss mit überwiegender Gewalt hervortrat. Wie über Frankreich jener Gewittersturm der Revolution hinzog, welcher das zerfressene Gebäude der goldnen Zeit Ludwigs XIV. über den Haufen warf, so ging auch hier eine künstlerische Revolution vor sich, welche dem neuen Leben der Kunst einen gereinigten Boden bereitete und die giftigen Dünste zerstreute, die bisher ihrem Emporblühen gewehrt hatten. Freilich muss zugegeben werden, dass diese neuere französische Malerei, die den Bahnen des classischen Alterthums nachging, nicht ohne eine grosse Einseitigkeit hervortrat, dass sie fast mit demselben Terrorismus zu Werke schritt wie jene politische Umwälzung, mit der sie sich überdies in nächsten Rapport setzte; dass ähnliche Bestrebungen von Seiten andrer Nationen, namentlich der deutschen, unstreitig reiner und gemässigter eingeleitet wurden; — aber die Menge und die Bedeutsamkeit i h r e r Leistungen gerade bewirkten es, dass das neue Element der Kunst den Sieg über die Vorzeit zu feiern vermochte; und die Einseitigkeiten, wenn schon sie im Einzelnen wiederum zu unerfreulicher Manier führten, sind, wie es scheint, eben nur als die Krankheiten einer überströmenden Kraft zu betrachten.

Der Vorläufer dieser neueren französischen Malerei, den die Franzosen auch als den Reformator ihrer Kunst verehren, ist Joseph-Marie Vien (1715—1809). In seinen Werken macht sich zuerst wiederum das Bestreben nach einem reineren Style, nach einer gesunden, naturgemässen Auffassung bemerklich. 2.

Von ungleich grösserer Einwirkung aber war Vien's berühmter Schüler Jacques Louis David (1748—1825). David vor Allen bemühte sich, den Geist des classischen Alterthums, die schlichte Kraft, den strengen Adel desselben, wieder in sich aufzunehmen und in seinen Werken zu reproduciren. Das energische, aus dem Innern hervorbrechende Pathos, der grossartige Rhythmus in den Bewegungen seiner Gestalten, die feierlich gemessene Gesammtanordnung seiner Gemälde, sind die vornehmsten Umstände, in denen die siegreichen Erfolge derselben beruhen; ist ihm dabei jene hohe Stille und Reinheit der Seele, welche das Hauptverdienst der griechischen Kunstwerke ausmacht, fremd geblieben, so liegt dies vielleicht in den Verhältnissen der Zeit, in der kriegerischen Stellung, welche er gegen die vorangegangenen Leistungen einnehmen musste. Mehr zu bedauern ist es, dass das leidenschaftliche Pathos seiner Darstellungen nicht selten die Berechnung des Verstandes durchblicken lässt, dass es in Manier übergeht, und dass es seiner Kunst an dem belebenden Elemente eines durchgebildeten Colorits mangelt. — Das erste Bild, welches den Ruhm des Künstlers begründete und Paris zur Bewunderung hinriss, stellt den blinden Belisar dar, welcher betteland ein Almosen empfängt. Noch mehr steigerte sich der Enthusiasmus, als sein Schwur der Horatier und sodann seine Darstellung des Brutus nach der Hinrichtung der Söhne erschienen. Diese drei Gemälde befinden sich u. a. im Museum von Paris. Dann brach die Revolution aus und David, einer der eifrigsten Theilnehmer derselben, ward mannigfach mit Leitung der künstlerischen Angelegenheiten dieser Periode, mit den Dekorationen der grossen Volksfeste, welche in dieser Zeit gefeiert wurden, beschäftigt. — Unter der Herrschaft 3. 4. 5.

Napoleon's diente seine Hand der Verherrlichung des Gewal-
6. tigen. Er malte ihn als General der italienischen Armee, wie Napoleon verlangt hatte: „fest auf einem wildbäumenden Pferde," Mantel und Haare vom Sturme vorwärts getrieben, mit der erhobenen Rechten über die Spitzen der Alpen hinausdeutend, die zu übersteigen der Feldherr im Begriff ist, — ein Bild von grossartig symbolischem Charakter, zwar ohne Wärme der Färbung, und doch von merkwürdiger Gewalt des Eindruckes. Dies Bild ward später als Siegesbeute nach Berlin entführt und befindet sich daselbst im k. Schlosse; mehrere Wiederholungen desselben sind an andren Orten. Ebenfalls im Auf-
7. trage Napoleon's malte David das sehr grosse und figurenreiche Gemälde seiner Kaiserkrönung; es ist der Moment, in dem der Kaiser seiner Gemahlin die Krone aufzusetzen im Begriff ist: „Sie haben wohlgethan (sagte Napoleon, als er das Bild erblickte), Sie haben ganz meine Gedanken errathen, Sie ha-
8. ben mich als französischen Ritter dargestellt." Später vollendete David sein berühmtes Gemälde des Leonidas in den Thermopylen (im Museum zu Paris), welches ebenfalls den vorzüglichsten unter der grossen Anzahl seiner historischen Malereien angehört. — David starb im Exil zu Brüssel, wo er seit dem J. 1816 seinen Wohnsitz genommen hatte.

9. Eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachahmern bemühte sich, den Styl David's im weitesten Maasse zu verbreiten, und brachte es hierin im Einzelnen zu eigenthümlich grossartigen und bedeutenden Resultaten, wenn freilich auch eine grosse Menge nüchterner und gesuchter Darstellungen in deren Gefolge zu Tage gekommen ist. Ihre Malereien gehören theils der Geschichte oder Fabel des classischen Alterthums, theils den Begebenheiten der Zeitgeschichte an. Die
10. berühmtesten unter David's Schülern sind: Gérard, im Allgemeinen der Richtung des Meisters folgend, aber ruhiger und frei von dessen Uebertreibungen, reiner in der Zeichnung und wahrer im Colorit; als Hauptwerke seiner Hand sind zu nennen die Schlacht von Austerlitz und der Einzug Heinrichs IV. in Paris (bisher im Louvre); in der Leuchtenberg'schen Gal-

lerie zu München von ihm der Belisar. — Sodann Gros, welcher mit seinem Bilde der Pest von Jaffa (im Museum von Paris) mehr auf das Nationelle und Individuelle eingehend, mehr Farbenglut damit verbindend, auf gewisse Weise den Uebergang zu der Richtung der neuesten Zeit bezeichnet. — Girodet, Drouais, Hennequin u. a. m. — Einer derjenigen Zeitgenossen David's, welcher in ähnlicher Richtung und ebenfalls durch eine bedeutende Schule gewirkt hat, ist Regnault. Unter seinen Schülern sind besonders Paulin-Guerin, Hersent und Blondel anzuführen. — Neben diesen möge noch Prudhon genannt werden, der sich selbständiger ausgebildet hat und durch eine eigenthümliche Zartheit des Colorits ausgezeichnet ist; sodann einer der jüngeren Künstler dieser Schulen: Géricault, der wiederum im Uebergange zu der neuesten französischen Kunst steht. (Schiffbruch der Medusa im Museum von Paris.) 11. 12. 13. 14.

§. 91. Die Periode des David'schen Styles ist vorübergegangen und hat wiederum einer, dem Anscheine nach, gänzlich entgegengesetzten Richtung Platz gemacht; zu welchen endlichen Resultaten dieses Schwanken aus dem einen Extreme ins andre führen könne, vermögen wir nicht vorauszusehen, denn überall tritt uns die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts erst als in ihrer Entwickelung begriffen entgegen. Hier möge es genügen, den Gang, welchen die jüngste Richtung der Malerei in Frankreich genommen hat, im flüchtigen Umriss anzudeuten. 1.

Zuerst sind hier noch einige Schüler David's anzuführen, welche abweichend von dem allgemeinen Streben der Schule sich in eigenthümlicher und neue Richtungen bezeichnender Weise ausgebildet haben. Zu diesen gehören vornehmlich:

J. A. D. Ingres, der den grossen Meistern Italiens nachzugehen bemüht war und gegenwärtig als Repräsentant des edleren malerischen Styles, im Gegensatz sowohl gegen die übrigen Nachfolger der David'schen Richtung als gegen den neueren Naturalismus, betrachtet wird. 2.

[3] Fl. Fr. Richard, der sich mit Geist, Ueberlegung und feinem Gefühle den Verhältnissen des französischen Mittelalters zuwandte und das romantische Leben der Zeit in ansprechenden Bildern anschaulich machte. Er ist einer der ersten Stifter des in neuerer Zeit so beliebten romantischen Genre. [4] (Mehrere Gemälde in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München.)

[5] Granet, ein Künstler, dessen Richtung der der holländischen Meister des Genrefaches parallel zu stellen sein dürfte. Bedeutsame Architekturen mit entsprechender Staffage, interessant durch eigenthümliche Wirkungen des Helldunkels — ein Element, welches den eigentlichen Nachfolgern David's fremd geblieben war — bilden die vorzüglichsten Gegenstände seiner Gemälde. Wie bei Granet, so zeigt sich noch bei verschiedenen andern Künstlern um den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die neusten Bestrebungen der französischen Kunst vordeutend, eine ähnliche Neigung zu den malerischen Effekten der Holländer. Unter diesen ist namentlich Graf Forbin [6] auszuzeichnen, dessen Intérieurs den Granet'schen Darstel- [7] lungen verwandt sind. (Von beiden verschiedene Bilder in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München.)

Einer der jüngsten, aber unstreitig der grösste Schüler [8] David's war Leopold Robert. Die Reinheit des Styles, die lautere Harmonie in Form und Farbe, die hohe Anmuth und Stille des Geistes, welche überall in seinen Gemälden hervorleuchten, geben ihm Vorzüge, deren in neuster Zeit nur wenige Künstler theilhaftig geworden sind. Robert, ursprünglich zum Kupferstecher bestimmt, verdankt seine eigenthümliche Ausbildung seinem Aufenthalte in Italien; es sind Scenen des italienischen Volkslebens, welche er uns überall vorgeführt hat. Es sind, der künstlerischen Terminologie nach, nur Genrebilder, aber die Tiefe und der bedeutsame Ernst der Auffassung erheben diese Genrebilder durchaus über die Sphäre verwandter Leistungen und stellen sie in eine gleiche Classe mit den edelsten Werken der Historienmalerei. In vielen Bildern kleinerer Dimension wusste er schon lange unsre Bewunde-

rung zu erwecken; seine letzten beiden Meisterwerke sind der vollendete Triumph dessen, was in diesem Fache der Kunst zu leisten ist; es sind: die Schnitter in den pontinischen Sümpfen (zu Neuilly, im Besitz des Königs der Franzosen, — eine freie Wiederholung, Roberts letzte Arbeit, in der Gallerie des Grafen A. Raczynski zu Berlin) und der Auszug der Fischer auf das adriatische Meer (im Besitz des Hrn. Paturle zu Paris). Robert starb in der Blüthe des Mannesalters am 20. März 1835. Sein tragisches Ende ist noch in zu frischem Andenken, als dass wir nöthig hätten, durch Erzählung desselben die Wunde zu erneuen, die sein Verlust uns geschlagen. Seine Darstellungsweise ist vielfach, von Franzosen und Deutschen, nachgeahmt, aber seine eigenthümliche Grösse und Hoheit bis jetzt noch ohne Nachfolger. — Schnetz ist einer der bedeutendsten hieher bezüglichen Künstler und wenigstens durch frappantes Leben und pittoreske Behandlung ausgezeichnet. Doch bewegt sich Schnetz auch in andren, mehr dem romantischen Genre angehörigen Gegenständen.

9.

10.

§. 92. Neue Bestrebungen andrer Art wurden durch Horace Vernet (geb. 1789) in die französische Kunst eingeführt. Er war in der Schule seines Vaters, des als Pferdemaler berühmten Carle Vernet gebildet und hatte somit, wie es scheint, gleich von vorn herein eine dem idealistischen Streben der David'schen Schule entgegengesetzte Richtung empfangen. In verschiedenen grossen Gemälden, welche die Siege des Kaisers zu verherrlichen hatten, erhielt er zwar ähnliche Gegenstände zur Ausführung, wie auch in dieser Schule behandelt waren; sein grossartiges Talent entwickelte sich aber zunächst in andren eines mehr beschränkten Inhalts. Dies sind vornehmlich gewisse, wiederum dem Genre angehörige Darstellungen, in denen einzelne kleine Vorfälle der kaiserlichen Feldzüge behandelt wurden. Doch entwickelt sich hier, in geistreicher Andeutung, eine eigenthümliche Fülle der Poesie, welche den grössten Enthusiasmus zu erwecken wusste; der Ruhm des französischen Heeres, der Todesmuth der Garde,

1.

stumme Klage des Unterganges sind in diesen Bildern, wie
den Liedern der Zeitgenossen, für die Nachwelt niederge-
:. Sie sind in unzähligen Nachbildungen bekannt und ha-
unzählige Darstellungen ähnlichen Inhalts hervorgerufen.
:hmals hat Vernet mannigfache Darstellungen andrer Art
efert, in denen überall jenes genremässige (naturalistische)
ment, aber in eigenthümlich grossartiger Weise, nachklingt;
erinnere an seinen Mazeppa, Judith und Holofernes, Elie-
und Rebecca u. a. m. — Unter den Nachfolgern Vernet's
besonders Steuben als ein Künstler, der sich eines aus-
eichneten Rufes erfreut, anzuführen.

Im vollkommensten, entschiedensten Gegensatz gegen die
re, classische Schule trat Eugène Delacroix auf; seine
rke, und vornehmlich die früheren, zeigen eine direkte
achtung des hergebrachten Styles und gefallen sich in ei-
bizarren, outrirten Nachahmung mittelalterlicher Motive
s die Franzosen *Moyen-âge* nennen), — ähnlich, wie es
ler modernen französischen Literatur der Fall ist. Doch
sich dies in neuerer Zeit bei ihm zu grösserer Mässigung
:hgebildet. (Mehrere Gemälde im Luxembourg, unter denen
Dante in der Hölle, sowie die algierischen Frauen auszu-
hnen sind.)

Ebenso zeigen die Werke von Ary Scheffer einen ei-
hümlichen und die neuere Richtung der französischen Kunst
Bestimmtheit aussprechenden Charakter. A. Scheffer, aus
and gebürtig, scheint das Element der holländischen Kunst
namentlich eine gewisse Nachahmung Rembrandt's, mit
serer Einwirkung in die französische Malerei eingeführt
haben. Aber er bewegt sich in dieser Behandlungsweise
Glück und weiss das Gemüth des Beschauers durch ein
s innerliches Gefühl zu ergreifen. Sein Graf Eberhard
Würtemberg, sein Faust, Gretchen, Lenore werden als
ügliche Meisterwerke gerühmt. — Neben ihm, in gleicher
eutsamkeit, steht sein Bruder Henry Scheffer, dessen
der Charlotte Corday im Luxembourg durch schlichte
ge Auffassung ausgezeichnet ist. — Verschiedene andre Ma-

ler haben sich, vielleicht nach A. Scheffer's Vorgange, e
ähnlichen Nachahmung Rembrandts zugewandt.

Das sogenannte romantische Genre wird heutiges T
meist überall mit besonderer Vorliebe cultivirt. Doch is
ner der jüngeren französischen Meister bereits über dessen
dingnisse hinausgegangen und hat in Gegenständen, die
mehr der wirklichen Geschichte des Mittelalters angeh
und dieselbe in ebenso tiefer Poesie erfassen, wie mit vo
deter Lebenswärme darstellen, die bedeutendsten Erfolge
langt. Dies ist Paul Delaroche (geb. 1797). Unter r
reren Werken seiner Hand mag hier auf seine Kinder Edu
seine Scene der Bartholomäusnacht, seinen Cromwell, s
beiden kleinen figurenreichen Gemälde des Richelieu und
zarin (im Besitz des Grafen Pourtales zu Paris), seine
rühmte Darstellung der Hinrichtung der Jeanne Gray (im
sitz des Hrn. von Demidoff zu Paris) hingedeutet werden,
ren hoher Werth bereits durch Nachbildungen bekannt
Ebenso lassen neuere Werke, von deren Unternehmung K
zu uns gekommen ist, das Vorzüglichste erwarten.

Ueberhaupt zählt die gegenwärtige Malerei in Frankr
eine grosse Anzahl bedeutender Leistungen, die jedoch,
dem Gewirre der verschiedenartigsten Richtungen, bei der
fangenheit in den mannigfaltigen persönlichen Interessen, r
nicht füglich in eine bequem fassliche Uebersicht zu ord
sind. Hier möge es genügen, als zu den bedeutendsten g
rig, noch Montvoisin (Sixtus V. im Luxembourg), S
lon, einen geistreichen Nachahmer der italienischen Mei
sowie die vielseitigen und in allen Fächern thätigen C.
queplan und E. Devéria angeführt zu haben. — Ob die
Einzelnen hervorgetretene Nachahmung der italienischen M
ster des funfzehnten Jahrhunderts zu Erfolgen führen we
müssen wir von der Zukunft erwarten.

§. 93. Auch an trefflichen und geistreichen Genremalern,
Decamps, Lessore u. a., fehlt es nicht. — Vor allen a
hat sich die landschaftliche Kunst in neuster Zeit in Fra

Achtes Buch.

eschichte der Malerei in England.

Noch ungleich später als Frankreich gelangte Eng- 1.
.usbildung einer eigenthümlichen Malerei. Zwar kön-
ıch hier, wie in Frankreich und Deutschland, das
ittelalter hindurch verschiedene Entwickelungsstufen
verfolgen, ja wir finden hier am Frühsten unter
schen Ländern, — schon im siebenten und achten
rt, durch die unmittelbare Verbindung mit Rom, —
he Zeugnisse künstlerischer Thätigkeit; doch wissen
, bis zu welcher Bedeutsamkeit sich im Mittelalter
ıde Kunst in England entwickelt habe, und in der
n Periode des funfzehnten Jahrhunderts verschwindet
wiederum der Faden, der zu selbständigen Erzeug-
nüber führen könnte.

ı Ende des funfzehnten Jahrhunderts ab treten in der 2.
chichte Englands eine Menge fremder, mehr oder
)erühmter Namen hervor, die zwar ein weit verbrei-
.eresse an Werken der Kunst bezeugen, die aber durch-
t nur dem Fache der Portraitmalerei angehören und

1, ff. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd.
die Geschichte der Malerei in Grossbritanien enthaltend. —
ant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 281—321 u. a.
ittheilungen des letzteren folgt der Verf. zumeist in den obi-
;aben.) — In beiden Werken finden sich nähere Angaben über
lreichen Biographieen englischer Künstler.

Achtes Buch.

eschichte der Malerei in England.

Noch ungleich später als Frankreich gelangte Eng- 1.
.usbildung einer eigenthümlichen Malerei. Zwar kön-
ıch hier, wie in Frankreich und Deutschland, das
ittelalter hindurch verschiedene Entwickelungsstufen
verfolgen, ja wir finden hier am Frühsten unter
schen Ländern, — schon im siebenten und achten
rt, durch die unmittelbare Verbindung mit Rom, —
he Zeugnisse künstlerischer Thätigkeit; doch wissen
, bis zu welcher Bedeutsamkeit sich im Mittelalter
ıde Kunst in England entwickelt habe, und in der
n Periode des funfzehnten Jahrhunderts verschwindet
wiederum der Faden, der zu selbständigen Erzeug-
nüber führen könnte.

ı Ende des funfzehnten Jahrhunderts ab treten in der 2.
chichte Englands eine Menge fremder, mehr oder
berühmter Namen hervor, die zwar ein weit verbrei-
eresse an Werken der Kunst bezeugen, die aber durch-
t nur dem Fache der Portraitmalerei angehören und

I, ff. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd.
die Geschichte der Malerei in Grossbritanien enthaltend. —
ant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 281—321 u. a.
ittheilungen des letzteren folgt der Verf. zumeist in den obi-
gaben.) — In beiden Werken finden sich nähere Angaben über
lreichen Biographieen englischer Künstler.

n Seiten einheimischer
und dieser einseitigen
st und der eigenen ge-
chlichen Verhältnissen
n in England mit ei-
inem anderen Lande.
ıs einer gemeinsamen
. aus einem mehr oder
ın für die tiefere Be-
· in jenen Jahrhunder-
gewesen, so hätte er
tendem Maasse zurück-

jenem Zeitpunkte bis
in England thätig wa-
nlich die folgenden zu

›rts, unter König Hein-

ən Jahrhunderts, unter
\nton Moor (More),
t vielen andern, weni-
ederländischen Malern.
ımentlich Bartolom-
kannten Gianfrancesco

ıten Jahrhunderts, zur
ener Federigo Zuc-
:he Portraits sieht; die
iiler von Franz Floris,
.c Oliver (oder Oli-
aus einer französischen
ıaler ausgezeichnet.
ən Jahrhunderts, unter
ı van Dyck und Bal-
ls aus Brabant und vor-

hmlich in Miniatur-Portraits berühmt. Karl I. war ein kunst-
bender Herr und für die Erweckung der Kunst in seiner
imath bemüht. Die prachtvolle Gemäldegallerie, die er zu-
mmengebracht hatte und die aus den ersten Meisterwerken
stand, ist ein wichtiger Punkt in den Annalen der Kunst-
schichte; nach seiner Hinrichtung jedoch wurde sie wiederum
streut.

Nach diesen Meistern, vornehmlich unter der Regierung
l's II., treten zuerst verschiedene englische Portraitmaler
Bedeutung, die ihre Ausbildung vornehmlich dem van
ck und seinen Musterbildern verdanken, auf. Der vorzüg-
ste unter diesen ist William Dobson (1610—1647), 7.
sen Portraits den Vorzug treffender Charakteristik, sowie
tiger Zeichnung und Farbe haben. Neben ihm sind George
esone, — und später, in der zweiten Hälfte des 17. Jahr-
derts, Richard Gibson, Michael Wright und Samuel
oper, der letztere in seinen Miniatur-Portraits sehr ge-
tzt, zu nennen. — Am berühmtesten jedoch ist wiederum
Ausländer: Peter Lely (eigentlich van der Faes, 1618 8.
680), aus Soest in Westphalen gebürtig, der durch ein
nthümliches Talent zur Darstellung weiblicher Anmuth be-
tigt war. — Zu der Ausführung grösserer Deckengemälde
chlosse Windsor war von Karl II. der Neapolitaner An- 9.
o Verrio angestellt worden.

Um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts galt als der 10.
mteste Portraitmaler seiner Zeit Gottfried Kneller
Lübeck gebürtig, 1648—1723), von dessen Arbeiten noch
wärtig alle Paläste und Landsitze des englischen Adels
illt sind. Aber seine Portraitbilder sind, wenn auch nicht
Geist, so doch durchweg flüchtig und manierirt gearbei-
- Tüchtiger, jedoch minder berühmt sind die Portraits
jüngeren Zeitgenossen, des Engländers Jonathan 11.
ardson.

der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wer-
eben den Ausländern noch mehr englische Künstler be-
ch; aber sie folgten zumeist dem entarteten Style der

, oder Satyren auf politische Verhältnisse. Sie haben seit
Zeit ihrer Entstehung mannigfache literarische Werke zu
r Auslegung und Erklärung hervorgerufen; die Deutschen
en sich rühmen, die bei weitem geistreichste Arbeit die-
Art zu besitzen.*)

Hogarth's künstlerische Richtung ist nicht ohne zahlreiche
hfolge geblieben, so jedoch, dass der Mehrzahl nach das
nent der Karikatur, welches sich überhaupt in der neue-
englischen Kunst bedeutend bemerklich macht, darin vor-
scht. Unter seinen nächsten Nachfolgern sind namentlich
;o Collet und James Gillray anzuführen. 4.

§. 96. Von bedeutenderer Einwirkung auf eine eigen- 1.
lliche Ausbildung der Kunst in England waren jedoch erst
Leistungen derjenigen Künstler, deren Blüthe der zweiten
te des achtzehnten Jahrhunderts angehört. Aber auch in
ıg auf diese ist noch zu bemerken, dass sie isolirt zwi-
n den übrigen Verhältnissen des Lebens dastehen, dass
ı keine grossartige Theilnahme von Seiten des Volkes
des Staates entgegengekommen ist und dass sie nur durch
Interesse von Privatleuten für die Kunst getragen wurden.
Kirche, welche sonst dem Aufschwunge der Kunst die
ste Nahrung zu geben berufen ist, verharrte nach wie vor
rer feindlichen Opposition; ja letztere ging so weit, dass, 2.
m J. 1773 mehrere der vorzüglichsten englischen Künst-
ich erboten, die kahlen Wände der Paulskirche zu Lon-
mit der Darstellung biblischer Begebenheiten unentgeld-
auszuschmücken, dieser Vorschlag von Seiten der Geist-
eit unter Vorsitz des Bischofes Terrick entschieden abge-
wurde. — Um so mehr ist einer solchen Befangenheit 3.
nüber das patriotische Unternehmen eines Privatmannes
erkennen, welches von bedeutendstem Einfluss auf die
ickelung der Kunst in England, und über die Grenzen

) G. C. Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthi-
ı Kupferstiche etc. Göttingen, seit 1794.

oder Satyren auf politische Verhältnisse. Sie haben seit Zeit ihrer Entstehung mannigfache literarische Werke zu r Auslegung und Erklärung hervorgerufen; die Deutschen en sich rühmen, die bei weitem geistreichste Arbeit die- Art zu besitzen.*)

Hogarth's künstlerische Richtung ist nicht ohne zahlreiche hfolge geblieben, so jedoch, dass der Mehrzahl nach das nent der Karikatur, welches sich überhaupt in der neue- englischen Kunst bedeutend bemerklich macht, darin vor- scht. Unter seinen nächsten Nachfolgern sind namentlich ;o Collet und James Gillray anzuführen. 4.

§. 96. Von bedeutenderer Einwirkung auf eine eigen- 1. lliche Ausbildung der Kunst in England waren jedoch erst Leistungen derjenigen Künstler, deren Blüthe der zweiten te des achtzehnten Jahrhunderts angehört. Aber auch in ıg auf diese ist noch zu bemerken, dass sie isolirt zwi- n den übrigen Verhältnissen des Lebens dastehen, dass ı keine grossartige Theilnahme von Seiten des Volkes des Staates entgegengekommen ist und dass sie nur durch Interesse von Privatleuten für die Kunst getragen wurden. Kirche, welche sonst dem Aufschwunge der Kunst die ste Nahrung zu geben berufen ist, verharrte nach wie vor rer feindlichen Opposition; ja letztere ging so weit, dass, 2. m J. 1773 mehrere der vorzüglichsten englischen Künst- ich erboten, die kahlen Wände der Paulskirche zu Lon- mit der Darstellung biblischer Begebenheiten unentgeld- auszuschmücken, dieser Vorschlag von Seiten der Geist- eit unter Vorsitz des Bischofes Terrick entschieden abge- wurde. — Um so mehr ist einer solchen Befangenheit 3. nüber das patriotische Unternehmen eines Privatmannes erkennen, welches von bedeutendstem Einfluss auf die rickelung der Kunst in England, und über die Grenzen

---

) G. C. Lichtenberg: Ausführliche Erklärung der Hogarthi- ı Kupferstiche etc. Göttingen, seit 1794.

ian's Lokaltöne, das Farbenspiel des Rubens, das Helldunkel
embrandt's suchte er in Eine Manier zu vereinigen; in der
rt des Farbenauftrages erhob er besonders Coreggio, in der
usführung aber übertrieb er die freie Behandlungsweise, was
s Erbstück von ihm noch vielen Engländern anhängt. — Rey-
olds' Grösse besteht vornehmlich im Fache des Portraits; in 6.
em feinen Gefühl für Formen und dem kräftigen Vortrag ist
von keinem seiner Landsleute übertroffen worden; selbst
der Färbung hat er oft eine überaus grosse Frische. Bil-
r der Art sieht man in vielen englischen Sammlungen, u. a.
der National-Gallerie zu London (hier besonders der schöne 7.
innliche Kopf, welcher unter dem Namen des verbannten
ords bekannt ist.). — Weniger bedeutend ist Reynolds in
storischen Malereien, denen es namentlich an der bedeutsa-
eren Würde des historischen Styles fehlt. Für die Shakes-
are-Gallerie lieferte er u. a. den Tod des Cardinals Beau- 8.
t aus König Heinrich VI. (gegenwärtig im Dulwich-College
London), ein Bild, welches in grauenhafter Weise das
de des Bösen darstellt. In ähnlich grässlicher Darstellung 9.
von ihm der Tod des Grafen Ugolino und seiner Söhne
Hungerthurme zu Pisa behandelt. Sehr anmuthig und
trefflich ausgeführt ist dagegen ein kleines Bildchen des 10.
ck aus Shakespeare's Sommernachts-Traum (im Besitz des
n. Rogers zu London), der als ein kleiner nackter Knabe
einem Pilze sitzt und in unbeschreiblicher Laune frohlok-
d Arme und Beinchen ausstreckt. — Viele von Reynolds'
lern sind bereits verblichen, indem er unablässig bemüht
, neue Bindemittel der Farbe zu entdecken, und diese
suche nicht immer glücklich abliefen.

Unter den Historienmalern, welche theils als Zeitgenossen
Reynolds, theils als jüngere Künstler der englischen Schule
achtzehnten Jahrhunderts angehören, sind besonders die
enden zu nennen:

George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuh- 11.
doch von flüchtiger Zeichnung und unharmonischem Co-
. Eine seiner vorzüglichsten Compositionen gehört zur

ian's Lokaltöne, das Farbenspiel des Rubens, das Helldunkel
embrandt's suchte er in Eine Manier zu vereinigen; in der
rt des Farbenauftrages erhob er besonders Coreggio, in der
usführung aber übertrieb er die freie Behandlungsweise, was
s Erbstück von ihm noch vielen Engländern anhängt. — Rey-
olds' Grösse besteht vornehmlich im Fache des Portraits; in 6.
em feinen Gefühl für Formen und dem kräftigen Vortrag ist
von keinem seiner Landsleute übertroffen worden; selbst
der Färbung hat er oft eine überaus grosse Frische. Bil-
r der Art sieht man in vielen englischen Sammlungen, u. a.
der National-Gallerie zu London (hier besonders der schöne 7.
innliche Kopf, welcher unter dem Namen des verbannten
ords bekannt ist.). — Weniger bedeutend ist Reynolds in
torischen Malereien, denen es namentlich an der bedeutsa-
eren Würde des historischen Styles fehlt. Für die Shakes-
are-Gallerie lieferte er u. a. den Tod des Cardinals Beau- 8.
t aus König Heinrich VI. (gegenwärtig im Dulwich-College
London), ein Bild, welches in grauenhafter Weise das
de des Bösen darstellt. In ähnlich grässlicher Darstellung 9.
von ihm der Tod des Grafen Ugolino und seiner Söhne
Hungerthurme zu Pisa behandelt. Sehr anmuthig und
trefflich ausgeführt ist dagegen ein kleines Bildchen des 10.
ck aus Shakespeare's Sommernachts-Traum (im Besitz des
. Rogers zu London), der als ein kleiner nackter Knabe
einem Pilze sitzt und in unbeschreiblicher Laune frohlok-
d Arme und Beinchen ausstreckt. — Viele von Reynolds'
lern sind bereits verblichen, indem er unablässig bemüht
, neue Bindemittel der Farbe zu entdecken, und diese
suche nicht immer glücklich abliefen.

Unter den Historienmalern, welche theils als Zeitgenossen
Reynolds, theils als jüngere Künstler der englischen Schule
achtzehnten Jahrhunderts angehören, sind besonders die
enden zu nennen:

George Romney (1734—1802), Reynolds' Nebenbuh- 11.
doch von flüchtiger Zeichnung und unharmonischem Co-
. Eine seiner vorzüglichsten Compositionen gehört zur

/erdiensten seines Meisters oder den Vorzügen des Opie
zu kommen. — Ein sehr trefflicher Nachfolger des Rey-
im Fache des Portraits war John Hoppner. 21.
'homas Stothard hat unter den Historienmalern Eng- 22.
vielleicht das bedeutendste Talent für Würde und Adel
tyles blicken lassen. In früherer Zeit der naturalisti-
Weise des Rubens nachfolgend (so besonders in der
speare-Gallerie), wandte er sich später den Italienern
Seine Pilgerschaft nach Canterbury zeigt ein eigenthüm- 23.
geistreiches Eingehen auf die Richtung des funfzehnten
underts; seine Darstellung der Boadicea, Königin der 24.
ı, welche ihr Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes
die Römer aufmuntert, steht in der Schönheit der Zeich-
und der Reinheit des Styles Raphael nahe. Beide sind
ıpferstich bekannt. In späterer Zeit hat er sich einer, 25.
auch geistreichen Nachahmung des Wateau hingegeben
adurch eine Richtung unter den neueren Künstlern be-
ıt, die dem bedeutsameren Aufschwunge der Kunst nicht
günstig ist. Die englischen Almanachbilder geben hier-
ur zu vielfache Zeugnisse.

Richard Westall, dem Schlusse des achtzehnten Jahr- 26.
rts angehörig, hat in seinen früheren Compositionen oft
Zartes, beinahe empfindsam Sentimentales, dabei einen
en, den Engländern eignen Reiz in der Vertheilung von
und Schatten, der ebenso wie die gefällige Farbe das
besticht. In späteren Werken hingegen erscheint er steif
ffectirt.

nter mehreren Ausländern, welche zu derselben Zeit in
ıd thätig waren, erfreute sich besonders Johann Hein-
Fuessli (die Engländer schreiben ihn: Fuseli, 1742 27.
5), aus Zürich gebürtig, eines ausgebreiteten Rufes. Die
ng seiner Kunst geht sehr auf das Phantastische; es sind
ne Gebilde einer aufgeregten, wild umhergetriebenen
lungskraft, Schauerscenen alter Volkssagen und Gespen-
ährchen, welche er am liebsten darzustellen pflegt. Zwar
es ihm dabei an edler Zeichnung und ansprechender

Verdiensten seines Meisters oder den Vorzügen des Opie
zu kommen. — Ein sehr trefflicher Nachfolger des Rey-
im Fache des Portraits war John Hoppner. 21.
'homas Stothard hat unter den Historienmalern Eng- 22.
vielleicht das bedeutendste Talent für Würde und Adel
tyles blicken lassen. In früherer Zeit der naturalisti-
Weise des Rubens nachfolgend (so besonders in der
speare-Gallerie), wandte er sich später den Italienern
Seine Pilgerschaft nach Canterbury zeigt ein eigenthüm- 23.
geistreiches Eingehen auf die Richtung des funfzehnten
nderts; seine Darstellung der Boadicea, Königin der 24.
1, welche ihr Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes
die Römer aufmuntert, steht in der Schönheit der Zeich-
und der Reinheit des Styles Raphael nahe. Beide sind
pferstich bekannt. In späterer Zeit hat er sich einer, 25.
auch geistreichen Nachahmung des Wateau hingegeben
adurch eine Richtung unter den neueren Künstlern be-
t, die dem bedeutsameren Aufschwunge der Kunst nicht
günstig ist. Die englischen Almanachbilder geben hier-
ur zu vielfache Zeugnisse.

Richard Westall, dem Schlusse des achtzehnten Jahr- 26.
rts angehörig, hat in seinen früheren Compositionen oft
Zartes, beinahe empfindsam Sentimentales, dabei einen
en, den Engländern eignen Reiz in der Vertheilung von
und Schatten, der ebenso wie die gefällige Farbe das
besticht. In späteren Werken hingegen erscheint er steif
ffectirt.

nter mehreren Ausländern, welche zu derselben Zeit in
d thätig waren, erfreute sich besonders Johann Hein-
Fuessli (die Engländer schreiben ihn: Fuseli, 1742 27.
5), aus Zürich gebürtig, eines ausgebreiteten Rufes. Die
ng seiner Kunst geht sehr auf das Phantastische; es sind
ne Gebilde einer aufgeregten, wild umhergetriebenen
lungskraft, Schauerscenen alter Volkssagen und Gespen-
hrchen, welche er am liebsten darzustellen pflegt. Zwar
es ihm dabei an edler Zeichnung und ansprechender

; zum Theil zur Erklärung dieser Erscheinung dienen

98. Unter den Leistungen des neunzehnten Jahrhun- 1.
eigen sich die Versuche zur Begründung einer engli-
listorienmalerei, die besonders durch die Schakespeare-
: hervorgerufen waren, ohne sonderlich bedeutende
lge. Vornehmlich ist es wiederum nur das Fach des
s, welches sich einer namhaften Ausbildung erfreut.
rzüglichste Portraitmaler der neuesten Zeit, der nach
ls die erste Stelle in diesem Fache einnimmt, ist Tho-
awrence (um 1769—1830). Einfache, aber feine 2.
ng der Natur, eigenthümliche Grazie in den weibli-
ortraits, ein anziehendes Spiel der Farben und geist-
Behandlung sind die Hauptverdienste seiner Bilder.
torische Composition hatte er kein bedeutendes Talent
ichte es hierin nur zu einer geistreichen Nachahmung
s. Ihm zur Seite standen als vorzügliche Portraitma-
n Jackson und George Dawe, beide ebenfalls 3.
verstorben, Dawe durch seine Leistungen am russi-
lofe berühmt.
hr dem Historienfache angehörig sind M. Archer 4.
. Howard, W. Hilton, W. Etty u. a., der bedeu-
Charles Lock Eastlake, der durch gründliches 5.
der Zeichnung, eigenthümlichen Sinn für Schönheit
ies Gefühl für Farbe sehr ausgezeichnet ist. Seine
ungen bewegen sich in den Scenen des südlichen
bens, welches er nach der Weise des grossen Leopold
ufzufassen bemüht ist.
er bedeutenderen Pflege, als die Historienmalerei, er-
ch heutiges Tages die Genremalerei. Das Haupt
lischen Genremaler ist David Wilkie (geb. 1784). 6.
Charakteristik der Darstellungen aus dem gewöhnli-
ben steht dieser Künstler Hogarth am nächsten; aber
rifft ihn in der Art zu malen und in der Kraft der
, und unterscheidet sich von ihm in der Auffassungs-

s zum Theil zur Erklärung dieser Erscheinung dienen
.

98. Unter den Leistungen des neunzehnten Jahrhun- 1.
eigen sich die Versuche zur Begründung einer engli-
listorienmalerei, die besonders durch die Schakespeare-
: hervorgerufen waren, ohne sonderlich bedeutende
lge. Vornehmlich ist es wiederum nur das Fach des
s, welches sich einer namhaften Ausbildung erfreut.
rzüglichste Portraitmaler der neuesten Zeit, der nach
ls die erste Stelle in diesem Fache einnimmt, ist Tho-
awrence (um 1769—1830). Einfache, aber feine 2.
ıng der Natur, eigenthümliche Grazie in den weibli-
ortraits, ein anziehendes Spiel der Farben und geist-
Behandlung sind die Hauptverdienste seiner Bilder.
torische Composition hatte er kein bedeutendes Talent
ıchte es hierin nur zu einer geistreichen Nachahmung
s. Ihm zur Seite standen als vorzügliche Portraitma-
ın Jackson und George Dawe, beide ebenfalls 3.
ı verstorben, Dawe durch seine Leistungen am russi-
lofe berühmt.
hr dem Historienfache angehörig sind M. Archer 4.
. Howard, W. Hilton, W. Etty u. a., der bedeu-
Charles Lock Eastlake, der durch gründliches 5.
der Zeichnung, eigenthümlichen Sinn für Schönheit
ıes Gefühl für Farbe sehr ausgezeichnet ist. Seine
ungen bewegen sich in den Scenen des südlichen
ɔens, welches er nach der Weise des grossen Leopold
ıufzufassen bemüht ist.
er bedeutenderen Pflege, als die Historienmalerei, er-
ch heutiges Tages die Genremalerei. Das Haupt
lischen Genremaler ist David Wilkie (geb. 1784). 6.
Charakteristik der Darstellungen aus dem gewöhnli-
ben steht dieser Künstler Hogarth am nächsten; aber
rifft ihn in der Art zu malen und in der Kraft der
, und unterscheidet sich von ihm in der Auffassungs-

Tiefe, Saftigkeit und ein gewisses Spiel der Farbe,
sie für das Auge sehr anziehend macht, wenngleich
t immer ganz frei von Manier sind. Die National- 2.
zu London und die des Lord Grosvenor bewahren
fflichsten Arbeiten; besonders ist in der letzteren ein
ild, eine Küste mit brausend stürmendem Meer, vor
gezeichnet. Auch als Portraitmaler hat Gainsborough
, besonders in Bezug auf die Färbung, Vorzügliches

bedeutendsten der jetzt lebenden englischen Land- 3.
ler sind: J. M. W. Turner, ein höchst genialer
aber ebenso extravagant und zumeist nur auf selt-
tastische Effekte ausgehend; durch seine Zeichnungen
rstichen allgemein bekannt; — A. W. Calcott, im 4.
gegen Turner durch Schönheit der Linien, klare
richtiges Verständniss der Plane und durchgehende
ıd Tüchtigkeit der Ausführung ausgezeichnet; — Cop- 5.
ding und C. Stanfield, beides treffliche Aqua-
der erste von einem eigenthümlichen Reize des To-
't und Wasser; — John Martin, seltsam grossar- 6.
ɔsitionen darstellend, die mit unzählbaren Figuren
durch wunderbare Lichteffekte erfüllt werden; —
Prout, von grosser Naturwahrheit in der Darstel- 7.
Gebäulichkeiten, und viele andre.

Tiefe, Saftigkeit und ein gewisses Spiel der Farbe,
sie für das Auge sehr anziehend macht, wenngleich
t immer ganz frei von Manier sind. Die National- 2.
zu London und die des Lord Grosvenor bewahren
fflichsten Arbeiten; besonders ist in der letzteren ein
ild, eine Küste mit brausend stürmendem Meer, vor
gezeichnet. Auch als Portraitmaler hat Gainsborough
, besonders in Bezug auf die Färbung, Vorzügliches

bedeutendsten der jetzt lebenden englischen Land- 3.
ler sind: J. M. W. Turner, ein höchst genialer
aber ebenso extravagant und zumeist nur auf selt-
tastische Effekte ausgehend; durch seine Zeichnungen
rstichen allgemein bekannt; — A. W. Calcott, im 4.
gegen Turner durch Schönheit der Linien, klare
richtiges Verständniss der Plane und durchgehende
nd Tüchtigkeit der Ausführung ausgezeichnet; — Cop- 5.
ding und C. Stanfield, beides treffliche Aqua-
der erste von einem eigenthümlichen Reize des To-
't und Wasser; — John Martin, seltsam grossar- 6.
ositionen darstellend, die mit unzählbaren Figuren
durch wunderbare Lichteffekte erfüllt werden; —
Prout, von grosser Naturwahrheit in der Darstel- 7.
Gebäulichkeiten, und viele andre.

g verfolgte. Er wusste die Köpfe alter Männer und mit einer unübertrefflichen Naturwahrheit und mit ei-t mikroskopischen, obgleich nicht gerade ängstlichen gkeit auszuführen. Diese Bilder (die in den Gallerieen elten gefunden werden), erscheinen wie unmittelbare des Lebens, aber es fehlt ihnen dafür alle tiefere Poe-lche das körperliche Leben als den Ausdruck des gei-darstellt. — Chr. W. E. Dietrich (1712—74) zeich- 4. ich als ein geistvoller Nachahmer verschiedener Manie-terer Meister, vornehmlich der des Rembrandt, aus und Einzelnen Treffliches in dieser Weise geleistet. — Joh. rich Tischbein d. ä. (1722—89), in der Schule des 5. anloo zu Paris gebildet, gehört den besseren Nachfol-der französischen Schule jener Zeit an. Eines seiner werke ist die grosse Composition der Hermannschlacht im chen Schlosse zu Pyrmont. — Ebenso Chr. Bernhard (1725—97), Schüler von Pesne und Ch. Vanloo; seine 6. ichen, in Berlin vorhandenen Arbeiten lassen einen Künst-n lebhafter Phantasie, der aber von mannigfach manie-und conventionellem Wesen nicht frei ist, erkennen.

§. 101. Als ein Zeitgenoss der ebengenannten jedoch aus Deutschland der Mann hervor, welcher den Keim ge-zt hat, aus dem eine neue Blüthe der Kunst sich entfal-sollte. Dies ist Johann Winckelmann (1717—68). 1. ein selbstschaffender Künstler zu sein, wusste er das n der Kunst in seinen geheimsten Tiefen zu ergründen; hm den Schleier hinweg, welcher die Grösse und Erha-eit der Musterwerke des classischen Alterthums bisher illt zu haben schien; er leitete ein gedankenvolles Studium Antike ein, welches den Geschmack wiederum zu reini-und den Sinn zu läutern im Stande war; und wenn seine iologischen Bemühungen, nach dem gegenwärtigen Stande Wissenschaft, im Einzelnen auch mannigfacher Erweite-gen und Berichtigungen bedürftig sind, so werden doch von prophetischer Begeisterung erfüllten Worte, die un-

g verfolgte. Er wusste die Köpfe alter Männer und
mit einer unübertrefflichen Naturwahrheit und mit ei-
t mikroskopischen, obgleich nicht gerade ängstlichen
gkeit auszuführen. Diese Bilder (die in den Gallerieen
elten gefunden werden), erscheinen wie unmittelbare
des Lebens, aber es fehlt ihnen dafür alle tiefere Poe-
lche das körperliche Leben als den Ausdruck des gei-
darstellt. — Chr. W. E. Dietrich (1712—74) zeich- 4.
ich als ein geistvoller Nachahmer verschiedener Manie-
terer Meister, vornehmlich der des Rembrandt, aus und
Einzelnen Treffliches in dieser Weise geleistet. — Joh.
rich Tischbein d. ä. (1722—89), in der Schule des 5.
anloo zu Paris gebildet, gehört den besseren Nachfol-
der französischen Schule jener Zeit an. Eines seiner
werke ist die grosse Composition der Hermannschlacht im
chen Schlosse zu Pyrmont. — Ebenso Chr. Bernhard
(1725—97), Schüler von Pesne und Ch. Vanloo; seine 6.
ichen, in Berlin vorhandenen Arbeiten lassen einen Künst-
n lebhafter Phantasie, der aber von mannigfach manie-
und conventionellem Wesen nicht frei ist, erkennen.

§. 101. Als ein Zeitgenoss der ebengenannten jedoch
aus Deutschland der Mann hervor, welcher den Keim ge-
t hat, aus dem eine neue Blüthe der Kunst sich entfal-
ollte. Dies ist Johann Winckelmann (1717—68). 1.
ein selbstschaffender Künstler zu sein, wusste er das
n der Kunst in seinen geheimsten Tiefen zu ergründen;
hm den Schleier hinweg, welcher die Grösse und Erha-
eit der Musterwerke des classischen Alterthums bisher
illt zu haben schien; er leitete ein gedankenvolles Studium
Antike ein, welches den Geschmack wiederum zu reini-
und den Sinn zu läutern im Stande war; und wenn seine
iologischen Bemühungen, nach dem gegenwärtigen Stande
Wissenschaft, im Einzelnen auch mannigfacher Erweite-
en und Berichtigungen bedürftig sind, so werden doch
von prophetischer Begeisterung erfüllten Worte, die un-

geführt wurde, einzig auf das genauste Studium der
n Maler des sechzehnten Jahrhunderts, besonders Ra-
, und der Antike hingewiesen. Ein strenges Studium
r Formen ist somit der Grundzug seiner Kunst; und
seinen Werken auch die freie, lebendige Originalität des
fehlt, wenn sie gegenwärtig auch den Beschauer kalt
so ist jenes Streben doch als ein wichtiger und ein-
her Punkt in der Entwickelung der neusten Kunst sehr
ennen. Dies um so mehr, als ihm ein weites Feld
r Wirksamkeit in Deutschland, Italien und Spanien er-
ar. Uebrigens war er ein Eklektiker, der die Schön-
ler Antike, des Raphael, Titian und Coreggio in Eins
hmelzen suchte, — ein Vorsatz, dessen Unausführbar-
nicht aufs Neue herausgestellt zu werden braucht,
schon an sich mehr das Schulmässige seines Strebens
reiche Originalität bekundet. In Deutschland findet 6.
den Gallerieen von Berlin, Wien, Dresden, Bedeu-
on seiner Hand; in Dresden ist vornehmlich sein gros-
blatt der Himmelfahrt Mariä in der katholischen Kirche 7.
n. Rom besitzt von ihm mehrere gerühmte, al Fresco
te Deckengemälde: in der Kirche S. Eusebio, in der 8.
ani (den Parnass darstellend) und in einem Zimmer 9. 10.
nischen Bibliothek (Camera de' Papiri); ebenso Spa- 11.
sich eine grosse Anzahl seiner Werke befindet. —
t zugleich verschiedene theoretische Schriften über 12.
verfasst und durch diese, wenn auch die Ansichten
n Zeit mit ihnen nicht mehr in allen Punkten über-
, ebenfalls zu einer edleren Entwickelung der Kunst
beigetragen.

Mengs ist zunächst Angelika Kauffmann (1742 13.
zu nennen, deren Werke sich, wenn auch nicht
t und Tiefe, so doch durch eine eigne Heiterkeit
gkeit in Form, Farbe und Behandlung auszeichnen.
n Graff aus der Schweiz (1736—1813) ist als 14.
icher Portraitmaler zu nennen, der die Natur mit
hönheit und häufig in anziehender Naivetät aufzu-

geführt wurde, einzig auf das genauste Studium der
n Maler des sechzehnten Jahrhunderts, besonders Ra-
, und der Antike hingewiesen. Ein strenges Studium
r Formen ist somit der Grundzug seiner Kunst; und
seinen Werken auch die freie, lebendige Originalität des
fehlt, wenn sie gegenwärtig auch den Beschauer kalt
so ist jenes Streben doch als ein wichtiger und ein-
cher Punkt in der Entwickelung der neusten Kunst sehr
ennen. Dies um so mehr, als ihm ein weites Feld
r Wirksamkeit in Deutschland, Italien und Spanien er-
ar. Uebrigens war er ein Eklektiker, der die Schön-
ler Antike, des Raphael, Titian und Coreggio in Eins
hmelzen suchte, — ein Vorsatz, dessen Unausführbar-
nicht aufs Neue herausgestellt zu werden braucht,
schon an sich mehr das Schulmässige seines Strebens
reiche Originalität bekundet. In Deutschland findet 6.
den Gallerieen von Berlin, Wien, Dresden, Bedeu-
on seiner Hand; in Dresden ist vornehmlich sein gros-
blatt der Himmelfahrt Mariä in der katholischen Kirche 7.
n. Rom besitzt von ihm mehrere gerühmte, al Fresco
te Deckengemälde: in der Kirche S. Eusebio, in der 8.
ani (den Parnass darstellend) und in einem Zimmer 9. 10.
nischen Bibliothek (Camera de' Papiri); ebenso Spa- 11.
sich eine grosse Anzahl seiner Werke befindet. —
t zugleich verschiedene theoretische Schriften über 12.
verfasst und durch diese, wenn auch die Ansichten
n Zeit mit ihnen nicht mehr in allen Punkten über-
, ebenfalls zu einer edleren Entwickelung der Kunst
beigetragen.

Mengs ist zunächst **Angelika Kauffmann** (1742 13.
zu nennen, deren Werke sich, wenn auch nicht
t und Tiefe, so doch durch eine eigne Heiterkeit
gkeit in Form, Farbe und Behandlung auszeichnen.
n **Graff** aus der Schweiz (1736—1813) ist als 14.
icher Portraitmaler zu nennen, der die Natur mit
hönheit und häufig in anziehender Naivetät aufzu-

as Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahm, die ener-
Viederaufnahme des Geistes der Antike, die streng af-
Behandlung classischer Gegenstände. Auch unter den
n Künstlern erwachte, und gewiss nicht ganz ohne die
ing französischer Leistungen, um dieselbe Zeit ein ähn-
edeutsames Streben. Zwar waren den Deutschen nicht
el zu einer gleichen Ausbreitung geboten, die Werke,
ieferten, sind leichter zu messen und zu zählen; aber
eben sie auch vor den einseitigen Ausartungen des
en Styles geschützt und vermochten es, wenn auch
glänzenden Preis ihrer Nebenbuhler, eine ungleich
nd tiefer eingreifende Umgestaltung hervor zu brin-
r Geist Winckelmann's, der auf seine nächsten Zeit-
nur in allgemeineren Beziehungen eingewirkt hatte,
nen zur schöpferischen Kraft verkörpert worden; er
e Hand zur Darstellung einer reinen, lebenvollen

er Spitze dieser jüngeren Nachfolger Winckelmann's
ius **Jacob Carstens** (1754—1798). Widerwärtige 2.
hatten die künstlerische Ausbildung seines Talentes
immert, und vornehmlich erst die letzten Jahre sei-
n Lebens, da er sich in Rom aufhielt und ein ge-
udium der Antike sowie der Werke Raphael's und
lo's zu unternehmen im Stande war, sahen die treff-
ter entstehen, welche sich seitdem einer so gros-
schätzung erfreuen. Es sind zumeist nur Aquarell-
oder Zeichnungen; zur Ausführung grösserer Ar-
nstigten ihn weder äussere Verhältnisse, noch hatte
ie es scheint, in Folge seiner nicht zureichenden
Ausbildung das nöthige Geschick dazu erworben.
spricht sich in diesen, der Dimension nach so we-
nden Werken eine edle classische Einfalt, eine hohe
eele, ein ernster Sinn für die Schönheit mensch-
en, so wie ein reges, individuelles Leben aus. Sie

Fernow: Das Leben Carstens.

as Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahm, die ener-
Viederaufnahme des Geistes der Antike, die streng af-
Behandlung classischer Gegenstände. Auch unter den
n Künstlern erwachte, und gewiss nicht ganz ohne die
ıng französischer Leistungen, um dieselbe Zeit ein ähn-
edeutsames Streben. Zwar waren den Deutschen nicht
el zu einer gleichen Ausbreitung geboten, die Werke,
ieferten, sind leichter zu messen und zu zählen; aber
eben sie auch vor den einseitigen Ausartungen des
en Styles geschützt und vermochten es, wenn auch
glänzenden Preis ihrer Nebenbuhler, eine ungleich
nd tiefer eingreifende Umgestaltung hervor zu brin-
r Geist Winckelmann's, der auf seine nächsten Zeit-
nur in allgemeineren Beziehungen eingewirkt hatte,
nen zur schöpferischen Kraft verkörpert worden; er
e Hand zur Darstellung einer reinen, lebenvollen

er Spitze dieser jüngeren Nachfolger Winckelmann's
ıus Jacob Carstens (1754—1798). Widerwärtige [2]
hatten die künstlerische Ausbildung seines Talentes
iimmert, und vornehmlich erst die letzten Jahre sei-
ı Lebens, da er sich in Rom aufhielt und ein ge-
udium der Antike sowie der Werke Raphael's und
lo's zu unternehmen im Stande war, sahen die treff-
ter entstehen, welche sich seitdem einer so gros-
schätzung erfreuen. Es sind zumeist nur Aquarell-
oder Zeichnungen; zur Ausführung grösserer Ar-
nstigten ihn weder äussere Verhältnisse, noch hatte
ie es scheint, in Folge seiner nicht zureichenden
Ausbildung das nöthige Geschick dazu erworben.
spricht sich in diesen, der Dimension nach so we-
nden Werken eine edle classische Einfalt, eine hohe
eele, ein ernster Sinn für die Schönheit mensch-
en, so wie ein reges, individuelles Leben aus. Sie

F e r n o w: Das Leben Carstens.

a. tragen den Stempel der edelsten Schönheit und in-
Lauterkeit des Gefühles; ein melodischer Rhythmus,
ıur den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts eigen
über seine einzelnen Gestalten ebenso, wie über de-
ammenhang im grösseren Ganzen ausgegossen. Er
höchsten Meisterschaft befähigt; aber das Verhängniss
zu früh für die deutsche Kunst von seiner schönen
ı ab. — Neben ihm ist insbesondre noch **Ferdinand** 9.
ınn zu erwähnen.

eph **Koch** aus Tyrol (geb. 1770) gehört ebenfalls 10.
tens' vorzüglichsten Nachfolgern. Tüchtig und kräf-
Technischen wohl erfahren und voll ernsten Geistes
er Künstler mehrfach bedeutend eingewirkt. Seine
tionen nach Dante zeugen von einer eigenthümlich gross-
Phantasie. Seine landschaftlichen Darstellungen haben
weig der Kunst wiederum in poetischer Weise erfasst
s Neue eine heroische Landschaft (ähnlich wie jene
zehnten Jahrhunderts) begründet, in der ein bedeutsa-
tisches Element vorherrscht, wennschon die Färbung
ımer ansprechend erscheint. — **Franz Catel** (geb. 11.
at hiemit das mehr belebende Element der Farbenwir-
Licht und Luft verbunden.

ıen Carstens sind endlich noch einige andre Künstler
en. Von grosser Einwirkung war neben ihm beson-
h. **Heinrich Wilhelm Tischbein** d. j. (Neffe des 12.
100, 5. genannten Künstlers, 1751 — 1829), theils
eine verschiedenen Werke nach antiken Vasengemäl-
ils durch eigene treffliche Arbeiten, welche Gegen-
er classischen Mythe behandelten. Die grösste An- 13.
selben befindet sich im herzogl. Schlosse zu Olden-
Ebendort ist die reiche Folge seiner sinnvollen idylli-
arstellungen, die zu den vorzüglichsten Werken sei-
d gehören, vorhanden. Früher hatte Tischbein, und
ne Glück, Scenen der Geschichte des Mittelalters dar-
unter denen besonders sein Bild des Conradin, dem 14.
desurtheil angekündigt wird (gegenwärtig im fürstl.

a. tragen den Stempel der edelsten Schönheit und in-
Lauterkeit des Gefühles; ein melodischer Rhythmus,
nur den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts eigen
über seine einzelnen Gestalten ebenso, wie über de-
sammenhang im grösseren Ganzen ausgegossen. Er
höchsten Meisterschaft befähigt; aber das Verhängniss
zu früh für die deutsche Kunst von seiner schönen
1 ab. — Neben ihm ist insbesondre noch **Ferdinand** 9.
inn zu erwähnen.

seph **Koch** aus Tyrol (geb. 1770) gehört ebenfalls 10.
tens' vorzüglichsten Nachfolgern. Tüchtig und kräf-
Technischen wohl erfahren und voll ernsten Geistes
er Künstler mehrfach bedeutend eingewirkt. Seine
tionen nach Dante zeugen von einer eigenthümlich gross-
Phantasie. Seine landschaftlichen Darstellungen haben
weig der Kunst wiederum in poetischer Weise erfasst
s Neue eine heroische Landschaft (ähnlich wie jene
zehnten Jahrhunderts) begründet, in der ein bedeutsa-
stisches Element vorherrscht, wennschon die Färbung
mer ansprechend erscheint. — **Franz Catel** (geb. 11.
at hiemit das mehr belebende Element der Farbenwir-
Licht und Luft verbunden.

en Carstens sind endlich noch einige andre Künstler
en. Von grosser Einwirkung war neben ihm beson-
h. **Heinrich Wilhelm Tischbein** d. j. (Neffe des 12.
100, 5. genannten Künstlers, 1751 — 1829), theils
eine verschiedenen Werke nach antiken Vasengemäl-
eils durch eigene treffliche Arbeiten, welche Gegen-
er classischen Mythe behandelten. Die grösste An- 13.
selben befindet sich im herzogl. Schlosse zu Olden-
Ebendort ist die reiche Folge seiner sinnvollen idylli-
arstellungen, die zu den vorzüglichsten Werken sei-
d gehören, vorhanden. Früher hatte Tischbein, und
ne Glück, Scenen der Geschichte des Mittelalters dar-
unter denen besonders sein Bild des Conradin, dem 14.
desurtheil angekündigt wird (gegenwärtig im fürstl.

Veue in seiner romantischen Pracht und tiefsinnigen Schön-
eit emporgetaucht. Die Dichtungen des dreizehnten Jahrhun-
erts wurden aus Staub und Moder hervorgezogen, gelesen,
u gedruckt und bewundert; eine neue romantische Dichter-
hule, die trefflichsten Talente in sich zählend, war mit Er-
g aufgetreten; die gothische Baukunst, eigenthümliche Schön-
ten mit Consequenz in sich entfaltend, hatte die absolute
llkommenheit der classischen Architektur wankend gemacht;
Malereien der Meister der früheren Vorzeit wurden mit
be und Sorgfalt gesammelt und wiederholter Betrachtung
gestellt. Man erkannte, dass in alledem ein Element gei-
er Reinheit und Unschuld, eine Tiefe des Gemüthslebens,
Frömmigkeit des Gefühles enthalten war, welche man bis
n nicht gekannt, in der neueren Kunst nicht ausgesprochen
nden hatte. Aeussere Umstände kamen hinzu, dieser Rich-
auf die inneren Elemente der Kunst noch einen grösse-
Nachdruck zu geben; es war die Zeit der Knechtschaft
französischen Waffen, in der man im Gebiete des Gei-
diejenige Freiheit zu suchen genöthigt ward, deren man
aussen entbehrte, in der man sich an dem Glanze der
eit wieder aufzurichten strebte und aus der geistigen Tiefe
ben Kraft und Stärke zum Widerstande in sich aufnahm.
So konnte es nicht fehlen, dass auch die schaffende Kunst 3.
wiederum auf die Vorbilder des Mittelalters einzugehen
t war, dass sie die gemüthlichen Beziehungen desselben
e eigne Ausübung zu gewinnen strebte und, mit theil-
Verläugnung andrer Vorzüge, mehr auf Darstellung
elenlebens ausging. Vornehmlich war es ein Kreis jün- 4.
Künstler, der, nachdem schon mehrere derselben in
in gemeinschaftlichen Interessen gearbeitet hatten, sich
zusammenfand und dort in treuer Verbrüderung wirk-
ar: Overbeck, Cornelius, Ph. Veit, W. Scha-
J. Schnorr, Pforr (zu früh für sein bedeutendes Ta-
rch den Tod entrissen), die Brüder Olivier, in ähn-
Sinne, wie jene für Historienmalerei, für das Fach der
aft wirkend, ebenso C. Fohr (leider auch sehr jung

'eue in seiner romantischen Pracht und tiefsinnigen Schön-
eit emporgetaucht. Die Dichtungen des dreizehnten Jahrhun-
erts wurden aus Staub und Moder hervorgezogen, gelesen,
u gedruckt und bewundert; eine neue romantische Dichter-
hule, die trefflichsten Talente in sich zählend, war mit Er-
g aufgetreten; die gothische Baukunst, eigenthümliche Schön-
ten mit Consequenz in sich entfaltend, hatte die absolute
llkommenheit der classischen Architektur wankend gemacht;
Malereien der Meister der früheren Vorzeit wurden mit
be und Sorgfalt gesammelt und wiederholter Betrachtung
gestellt. Man erkannte, dass in alledem ein Element gei-
er Reinheit und Unschuld, eine Tiefe des Gemüthslebens,
Frömmigkeit des Gefühles enthalten war, welche man bis
n nicht gekannt, in der neueren Kunst nicht ausgesprochen
nden hatte. Aeussere Umstände kamen hinzu, dieser Rich-
auf die inneren Elemente der Kunst noch einen grösse-
Nachdruck zu geben; es war die Zeit der Knechtschaft
französischen Waffen, in der man im Gebiete des Gei-
diejenige Freiheit zu suchen genöthigt ward, deren man
aussen entbehrte, in der man sich an dem Glanze der
eit wieder aufzurichten strebte und aus der geistigen Tiefe
ben Kraft und Stärke zum Widerstande in sich aufnahm.
So konnte es nicht fehlen, dass auch die schaffende Kunst 3.
wiederum auf die Vorbilder des Mittelalters einzugehen
t war, dass sie die gemüthlichen Beziehungen desselben
e eigne Ausübung zu gewinnen strebte und, mit theil-
Verläugnung andrer Vorzüge, mehr auf Darstellung
elenlebens ausging. Vornehmlich war es ein Kreis jün- 4.
Künstler, der, nachdem schon mehrere derselben in
in gemeinschaftlichen Interessen gearbeitet hatten, sich
zusammenfand und dort in treuer Verbrüderung wirk-
ar: Overbeck, Cornelius, Ph. Veit, W. Scha-
J. Schnorr, Pforr (zu früh für sein bedeutendes Ta-
rch den Tod entrissen), die Brüder Olivier, in ähn-
Sinne, wie jene für Historienmalerei, für das Fach der
aft wirkend, ebenso C. Fohr (leider auch sehr jung

risis war, nur ein einzelnes Entwickelungsmoment, welches
der That wesentliche Fördernisse hervorgebracht hat. Inner-
ch gekräftigt, die geheimeren Tiefen des Geistes erschlossen,
rmochte man mit erneuter Begeisterung das Wesen vollen-
ter Schönheit ins Auge zu fassen, der Gestaltung desselben
t erneuter Bedeutsamkeit nachzuringen. Günstige äussere
nstände kamen hinzu, die selbständige Entwickelung der ge-
nnten Künstler in erfreulichster Weise zu fördern.

Overbeck ist in Rom geblieben und hat, fast der ein- 2.
e, mit Entschiedenheit an dem damals erwählten Princip
gehalten. Aber er hat mit der alterthümlich schlichten
stellungsweise, mit dem Ausdrucke tiefster Frömmigkeit,
solche Anmuth und Holdseligkeit in der Bildung der Ge-
en zu entwickeln gewusst, dass der Mehrzahl seiner Werke
innigste Anerkennung nicht fehlen kann. — Aehnlich, ob-
ch freier von der alterthümlichen Richtung, steht Philipp 3.
t in bedeutsamer Wirksamkeit als Direktor der Kunst-
le zu Frankfurt am Main.

Peter von Cornelius wurde durch den König Ludwig 4.
Baiern zur Ausführung der ausgedehntesten Arbeiten be-
. Seine grossartig energischen Darstellungen des classi-
Alterthums in der Glyptothek zu München, seine Car-
zu den Fresken der neuerbauten Ludwigskirche u. a. sind
nein bekannt. — Neben ihm stehen, in milderer Weich-
Julius Schnorr, Heinrich Hess, die Olivier u. 5.

Die künstlerischen Unternehmungen des Königes von
, von einer Ausbreitung, welche das Erstaunen und die
nderung der Zeitgenossen erregt, sind die Ursache, dass
m diese Meister eine überaus zahlreiche Schule jünge-
instler versammelt hat. Strenge des Styles, kraftvolle
lung der Form, dramatische Entwickelung der Hand-
ürften, — wie es durch die Eigenthümlichkeiten der
r, durch die besonderen Aufgaben und durch die Tech-
r Freskomalerei begründet ist, — als die hervorste-
en Züge dieser Schule zu bezeichnen sein. Einzelne 6.
jüngeren Künstler stehen ebenfalls bereits in selbständi-

risis war, nur ein einzelnes Entwickelungsmoment, welches
der That wesentliche Fördernisse hervorgebracht hat. Inner-
ch gekräftigt, die geheimeren Tiefen des Geistes erschlossen,
rmochte man mit erneuter Begeisterung das Wesen vollen-
ter Schönheit ins Auge zu fassen, der Gestaltung desselben
t erneuter Bedeutsamkeit nachzuringen. Günstige äussere
nstände kamen hinzu, die selbständige Entwickelung der ge-
nnten Künstler in erfreulichster Weise zu fördern.

Overbeck ist in Rom geblieben und hat, fast der ein- 2.
e, mit Entschiedenheit an dem damals erwählten Princip
gehalten. Aber er hat mit der alterthümlich schlichten
stellungsweise, mit dem Ausdrucke tiefster Frömmigkeit,
solche Anmuth und Holdseligkeit in der Bildung der Ge-
en zu entwickeln gewusst, dass der Mehrzahl seiner Werke
innigste Anerkennung nicht fehlen kann. — Aehnlich, ob-
ch freier von der alterthümlichen Richtung, steht Philipp 3.
t in bedeutsamer Wirksamkeit als Direktor der Kunst-
le zu Frankfurt am Main.

Peter von Cornelius wurde durch den König Ludwig 4.
Baiern zur Ausführung der ausgedehntesten Arbeiten be-
. Seine grossartig energischen Darstellungen des classi-
Alterthums in der Glyptothek zu München, seine Car-
zu den Fresken der neuerbauten Ludwigskirche u. a. sind
nein bekannt. — Neben ihm stehen, in milderer Weich-
Julius Schnorr, Heinrich Hess, die Olivier u. 5.

Die künstlerischen Unternehmungen des Königes von
, von einer Ausbreitung, welche das Erstaunen und die
nderung der Zeitgenossen erregt, sind die Ursache, dass
m diese Meister eine überaus zahlreiche Schule jünge-
instler versammelt hat. Strenge des Styles, kraftvolle
lung der Form, dramatische Entwickelung der Hand-
ürften, — wie es durch die Eigenthümlichkeiten der
r, durch die besonderen Aufgaben und durch die Tech-
r Freskomalerei begründet ist, — als die hervorste-
en Züge dieser Schule zu bezeichnen sein. Einzelne 6.
jüngeren Künstler stehen ebenfalls bereits in selbständi-

r sich zugleich die entschiedenste lokale Wahrheit ver- Ebenso fehlt es nicht an Stillleben verschiedener Art, lenen Preyer's reizvolle Bildchen den Vergleich mit sten Holländern aushalten.

Berlin hat sich nicht eine Schule von vorherrschender hümlichkeit herausgebildet; doch stehen auch hier ver-ne Meister als die Mittelpunkte sehr beachtungswerther igen da: Wilhelm Wach, dessen Bildung ebenfalls in 9. it jenes neueren Aufschwunges gehört und der sich, ch so sagen darf, in einer eigenthümlichen, dekorativ-schen Weise (wie z. B. seine Musen am Plafond des pielhauses zu Berlin gehalten sind) mit glücklichstem 10. e bewegt. — Carl Begas, von eigenthümlicher Zart-er Carnation und tief poetischem Sinne, womit sich je-zuweilen (wie in seiner Darstellung Heinrich's IV. zu sa) ebenfalls das Element grossartiger Stylistik verbin-eide, besonders Wach, durch die Bildung trefflicher Schü-ie Daege, Steinbrück, Siebert (früh verstorben), lbein (Sch. von Begas) u. a. m., die wiederum in freier hümlichkeit dastehen, ausgezeichnet. — Verschiedene chafts- und Seemaler, wie Schirmer, Bönisch, Krause 11. Genremaler, wie E. Meyerheim, der die gemüthli-Beziehungen des Lebens in liebenswürdigster Vollendung tellen weiss, u. s. w. — Sucht man etwas Gemeinsames n Berliner Künstlern, so möchte es wohl bei der Mehr-derselben in jenem, dem Dekorativen sich annähernden nte der Stylistik zu finden sein. Vielleicht, dass hierauf ähe Schinkel's nicht ohne namhafte Einwirkung geblie- 12. t, eines Meisters, der, von der Architektur ausgehend, ür geschmackvolle Formenbildung in allen untergeord-Zweigen der Kunst thätig, zugleich selbstschaffend in ildende Kunst einzugreifen ermächtigt ist. Seine geist-n Landschaften, vornehmlich aber die ebenso anmuth-wie tiefsinnigen historischen Compositionen, welche er usschmückung der Vorhalle des Berliner Museums ent-n hat und die zu den edelsten Erzeugnissen der neueren

r sich zugleich die entschiedenste lokale Wahrheit ver-
Ebenso fehlt es nicht an Stillleben verschiedener Art,
lenen Preyer's reizvolle Bildchen den Vergleich mit
sten Holländern aushalten.

Berlin hat sich nicht eine Schule von vorherrschender
ümlichkeit herausgebildet; doch stehen auch hier ver-
ne Meister als die Mittelpunkte sehr beachtungswerther
gen da: Wilhelm Wach, dessen Bildung ebenfalls in 9.
it jenes neueren Aufschwunges gehört und der sich,
ch so sagen darf, in einer eigenthümlichen, dekorativ-
schen Weise (wie z. B. seine Musen am Plafond des
piellhauses zu Berlin gehalten sind) mit glücklichstem 10.
e bewegt. — Carl Begas, von eigenthümlicher Zart-
er Carnation und tief poetischem Sinne, womit sich je-
zuweilen (wie in seiner Darstellung Heinrich's IV. zu
sa) ebenfalls das Element grossartiger Stylistik verbin-
eide, besonders Wach, durch die Bildung trefflicher Schü-
ie Daege, Steinbrück, Siebert (früh verstorben),
lbein (Sch. von Begas) u. a. m., die wiederum in freier
hümlichkeit dastehen, ausgezeichnet. — Verschiedene
chafts- und Seemaler, wie Schirmer, Bönisch, Krause 11.
Genremaler, wie E. Meyerheim, der die gemüthli-
Beziehungen des Lebens in liebenswürdigster Vollendung
tellen weiss, u. s. w. — Sucht man etwas Gemeinsames
n Berliner Künstlern, so möchte es wohl bei der Mehr-
lerselben in jenem, dem Dekorativen sich annähernden
nte der Stylistik zu finden sein. Vielleicht, dass hierauf
ähe Schinkel's nicht ohne namhafte Einwirkung geblie- 12.
t, eines Meisters, der, von der Architektur ausgehend,
ür geschmackvolle Formenbildung in allen untergeord-
Zweigen der Kunst thätig, zugleich selbstschaffend in
ldende Kunst einzugreifen ermächtigt ist. Seine geist-
n Landschaften, vornehmlich aber die ebenso anmuth-
wie tiefsinnigen historischen Compositionen, welche er
usschmückung der Vorhalle des Berliner Museums ent-
n hat und die zu den edelsten Erzeugnissen der neueren

len einer solchen Erscheinung entblösst. — Handelt es
er um eine **allgemeine Blüthe** der Kunst, so muss
ıf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht ge-
n werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem
und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn her-
elcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt
em weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung ei-
nährenden Boden zubereitet. In dem Volke selbst muss
ustlerischer Sinn vorhanden sein, wenn die Kunst in
imisch werden und nicht als ein exotisches Gewächs,
e Treibhauspflanze dastehen soll. Durch alle Kreise
sellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbrei-
ı, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des
gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner
lung entgegenzuführen sei. Ohne das allgemeine Be-
s nach einer künstlerischen Gestaltung des Lebens ist
llendete Blüthe der Kunst nicht denkbar.

agen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des 3.
zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache
t: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in ei-
rperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn
rm das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie
ei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder
cht einer willkührlichen, gesetzlosen Laune fügt, so
ie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bil-
ler Formen ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares
ein harmonisches Verhältniss sichtbar wird, so ist dies
deutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätig-
Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss,
dere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu
gen.

er die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, 4.
ı den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses; es sind
vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe
nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körper-
Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des

len einer solchen Erscheinung entblösst. — Handelt es
er um eine **allgemeine Blüthe** der Kunst, so muss
ıf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht ge-
n werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem
und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn her-
elcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt
em weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung ei-
nährenden Boden zubereitet. In dem Volke selbst muss
ıstlerischer Sinn vorhanden sein, wenn die Kunst in
imisch werden und nicht als ein exotisches Gewächs,
e Treibhauspflanze dastehen soll. Durch alle Kreise
sellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbrei-
ı, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des
gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner
lung entgegenzuführen sei. Ohne das allgemeine Be-
s nach einer künstlerischen Gestaltung des Lebens ist
llendete Blüthe der Kunst nicht denkbar.

agen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des 3.
zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache
t: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in ei-
rperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn
rm das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie
ei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder
cht einer willkührlichen, gesetzlosen Laune fügt, so
ie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bil-
ler Formen ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares
ein harmonisches Verhältniss sichtbar wird, so ist dies
deutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätig-
Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss,
dere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu
gen.

er die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, 4.
ı den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses; es sind
vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe
nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körper-
Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des

ch. Dies Verhältniss bestimmt die Breite des vorhan-
.unstvermögens: — die Ausbildung der monumentalen
n welcher es sich um den erhabensten Inhalt handelt,
ssen Tiefe erkennen. Diejenige Richtung der Kunst,
es mehr nur mit der Ausschmückung des Lebens zu
t, steht zwischen beiden in der Mitte; sie nimmt Theil
en, aber ihr Vorhandensein gewährt noch keinen so
ristischen Maafsstab wie jene.

nden wir uns von diesen allgemeinen Beobachtungen 6.
· zu einem Ueberblick des gegenwärtigen Standes der
nteressen, so ist es zunächst in die Augen fallend,
· Sinn für die letztangeführte Richtung, für künstleri-
sschmückung der Räume, in grossem Maasse verbrei-
Immer zwar noch nicht so, dass er als vorherrschend
chgreifend zu betrachten wäre, dass nicht etwa pracht-
apeten, kostbare Spiegelgläser und ähnlicher Luxus
len Werken der Kunst vorgezogen würden; doch ist
streitbar, dass die neuste Zeit einen ausserordentlichen
m kleinerer, für den Privatbesitz geeigneter Werke,
ch kleinerer Staffelei-Gemälde, hervorgebracht hat,
; gleichwohl dieser Reichthum kaum zu dem lebhaften
ı der Liebhaber im Verhältniss steht. Solcher Ge-
viel Treffliches und Förderndes ins Leben eingedrun-
rstellungen des Lebens und der Natur, künstlerisch
und zu einem bestimmten Eindruck auf das Gemüth
chauers durchgebildet, — Situationen, in denen die
es Lebens siegreich die Schranken der gemeinen Exi-
rchbricht oder in denen das Kümmerliche der letztern
omische Auffassung bloss gestellt wird, sind in grosser
verbreitet worden. Die nachbildenden Künste haben
angelegen sein lassen, einer solchen Verbreitung im
ntesten Maasse in die Hände zu arbeiten, und na-
ist in diesem Belange die Erfindung der Lithographie,
grösseren Popularität, als eine sehr wichtige Erschei-
rvorzuheben. Der Schmuck unsrer Wohnzimmer hat
eine, von dem Zustande, in dem sie sich vor etwa

ch. Dies Verhältniss bestimmt die Breite des vorhan-
unstvermögens: — die Ausbildung der monumentalen
n welcher es sich um den erhabensten Inhalt handelt,
ssen Tiefe erkennen. Diejenige Richtung der Kunst,
es mehr nur mit der Ausschmückung des Lebens zu
t, steht zwischen beiden in der Mitte; sie nimmt Theil
en, aber ihr Vorhandensein gewährt noch keinen so
ristischen Maafsstab wie jene.

nden wir uns von diesen allgemeinen Beobachtungen 6.
zu einem Ueberblick des gegenwärtigen Standes der
nteressen, so ist es zunächst in die Augen fallend,
Sinn für die letztangeführte Richtung, für künstleri-
sschmückung der Räume, in grossem Maasse verbrei-
Immer zwar noch nicht so, dass er als vorherrschend
chgreifend zu betrachten wäre, dass nicht etwa pracht-
apeten, kostbare Spiegelgläser und ähnlicher Luxus
len Werken der Kunst vorgezogen würden; doch ist
streitbar, dass die neuste Zeit einen ausserordentlichen
m kleinerer, für den Privatbesitz geeigneter Werke,
ch kleinerer Staffelei-Gemälde, hervorgebracht hat,
gleichwohl dieser Reichthum kaum zu dem lebhaften
der Liebhaber im Verhältniss steht. Solcher Ge-
viel Treffliches und Förderndes ins Leben eingedrun-
rstellungen des Lebens und der Natur, künstlerisch
und zu einem bestimmten Eindruck auf das Gemüth
chauers durchgebildet, — Situationen, in denen die
es Lebens siegreich die Schranken der gemeinen Exi-
rchbricht oder in denen das Kümmerliche der letztern
omische Auffassung bloss gestellt wird, sind in grosser
verbreitet worden. Die nachbildenden Künste haben
angelegen sein lassen, einer solchen Verbreitung im
ntesten Maasse in die Hände zu arbeiten, und na-
ist in diesem Belange die Erfindung der Lithographie,
grösseren Popularität, als eine sehr wichtige Erschei-
rvorzuheben. Der Schmuck unsrer Wohnzimmer hat
eine, von dem Zustande, in dem sie sich vor etwa

en grossen Blütheperioden der Kunst, am Schlusse des
lters, und ganz besonders der griechischen Kunstepoche,
ınde lagen. Werfen wir nur einen Blick auf Alles,
ıs an Bildungen menschlicher Hand aus dem griechi-
Alterthum erhalten ist, welch eine Fülle künstlerischen
tritt uns hier überall entgegen, wie ist Alles, sei es so
oder so bedeutend, wie es wolle, von diesem Sinne so
ırchdrungen, so ganz in denselben aufgelöst! Die ge-
Lampe ist in einer geschmackvollen Form aus der Hand
pfers hervorgegangen, das geringste Gefäss in einem
ge der Linien gebildet, mit mannigfachem Schmucke
n, welcher den feinsten Sinn für lebenvolle Gestaltung
Das erhabenste Monument, der Tempel der Gott-
enso die Grabstätten, die Ehrendenkmale u. s. w. tra-
chweg den Stempel des edelsten Geistes, sind geradezu
sdruck desselben. Der Schmuck der Wohnräume (wie
culanum und Pompeji das nächste Beispiel bieten) ist
Gemessenheit, in einer innerlichen Consequenz durch-
wie wir nichts Aehnliches in gleichem Maasse aufzu-
vermögen. Und diese innerliche Durchbildung der
var in sich so kräftig, so fest gegründet, dass sie noch
achdem der hohe und edle Sinn ihrer Schöpfer bereits
n, nachdem politisches und moralisches Verderben
brochen war, der gänzlichen Ausartung zu widerste-
nochte, dass ihr ursprünglicher Adel immer, auch in
testen Werken der Römerzeit, noch hindurchleuchtet.
einer solchen Erscheinung dürfen wir die künstleri-
erhältnisse unsrer Zeit nicht vergleichen; auch nicht
r späteren Kunstepoche am Schlusse des Mittelalters,
Leben in ähnlicher Weise, wenn freilich wohl nicht
o entschiedenster Bedeutsamkeit, durchdrungen hatte.
t oft behauptet worden, dass unsre Zeit zur Hervor-
dieser Erscheinungen überhaupt nicht geeignet sei,
lre Interessen gegen eine solche allgemeine Verbrei-
künstlerischen Sinnes im direkten Widerspruche stän-
hohe Entwickelung der modernen Philosophie, die

en grossen Blütheperioden der Kunst, am Schlusse des
lters, und ganz besonders der griechischen Kunstepoche,
ınde lagen. Werfen wir nur einen Blick auf Alles,
ıs an Bildungen menschlicher Hand aus dem griechi-
Alterthum erhalten ist, welch eine Fülle künstlerischen
tritt uns hier überall entgegen, wie ist Alles, sei es so
oder so bedeutend, wie es wolle, von diesem Sinne so
ırchdrungen, so ganz in denselben aufgelöst! Die ge-
Lampe ist in einer geschmackvollen Form aus der Hand
pfers hervorgegangen, das geringste Gefäss in einem
ge der Linien gebildet, mit mannigfachem Schmucke
n, welcher den feinsten Sinn für lebenvolle Gestaltung
Das erhabenste Monument, der Tempel der Gott-
enso die Grabstätten, die Ehrendenkmale u. s. w. tra-
·chweg den Stempel des edelsten Geistes, sind geradezu
sdruck desselben. Der Schmuck der Wohnräume (wie
·culanum und Pompeji das nächste Beispiel bieten) ist
Gemessenheit, in einer innerlichen Consequenz durch-
wie wir nichts Aehnliches in gleichem Maasse aufzu-
vermögen. Und diese innerliche Durchbildung der
var in sich so kräftig, so fest gegründet, dass sie noch
achdem der hohe und edle Sinn ihrer Schöpfer bereits
n, nachdem politisches und moralisches Verderben
brochen war, der gänzlichen Ausartung zu widerste-
nochte, dass ihr ursprünglicher Adel immer, auch in
testen Werken der Römerzeit, noch hindurchleuchtet.
einer solchen Erscheinung dürfen wir die künstleri- 9.
erhältnisse unsrer Zeit nicht vergleichen; auch nicht
·r späteren Kunstepoche am Schlusse des Mittelalters,
Leben in ähnlicher Weise, wenn freilich wohl nicht
o entschiedenster Bedeutsamkeit, durchdrungen hatte.
t oft behauptet worden, dass unsre Zeit zur Hervor-
dieser Erscheinungen überhaupt nicht geeignet sei,
lre Interessen gegen eine solche allgemeine Verbrei-
künstlerischen Sinnes im direkten Widerspruche stän-
hohe Entwickelung der modernen Philosophie, die

m so weniger, wenn ihnen, wie in den letzten Jahr-
ı, bereits eine so erfolgreiche künstlerische Thätigkeit
ber getreten ist.

106. Wenn indess die letztere den vergangenen gros- 1.
unstepochen für jetzt weder an Breite noch an Tiefe
ustellen ist, so darf gleichwohl der Wunsch, einem sol-
iele nachzukommen, eine gute Stätte zu finden hoffen.
e Anzeichen eines so bedeutsamen Lebensdranges, wie
gegenwärtigen Kunst, hervorgetreten sind, da ist es
auf das Wesentlichste und Bedeutendste für dessen
ıritt und Vollendung aufmerksam zu machen. Betrach-
: demgemäss zunächst das Verhältniss, in welchem die
zu den gemeinen Bedürfnissen des Lebens steht.
'ir haben es in der That keinesweges zu läugnen, dass 2.
gemeinen gegenwärtig ein guter Geschmack sich zu ver-
beginnt, und dass die Musterbilder der Vorzeit häufig
schick und kunstverständiger Auswahl benutzt werden.
nacht das bunte Spiel dieser Formen auf den Beschauer
icht jenen edleren, wohlthuenden Eindruck, welchen z.
chweg die Geräthe des classischen Alterthums hervor-
ı. Es fehlt dabei vornehmlich eine sichere lautere Rich-
das höhere, bestimmende Gesetz eines gemeingültigen
welcher der Ausdruck eines gemeinsam bewussten For-
nes wäre und diesen vor den wankelmüthigen Einflüs-
r Mode schützen könnte. — Dieser Uebelstand scheint
st besonders in der Trennung des Handwerkes von
nst zu liegen, welche in der neueren Zeit, wie in den
n Epochen nie, hervorgetreten ist. Die Kunst hat sich
m Boden losgerissen, welcher ihr früher einen siche-
ıhaltspunkt gewährte, sie hat sich in eine gesonderte
emporgehoben, das nah verwandtschaftliche Verhältniss
Gebiete des Handwerks verschmähend, von dem sie
sehr, wie sie ihm Schwung und Belebung zuertheilte,
und getragen ward. Diese Trennung schreibt sich,
:h nicht sehr irre, vornehmlich aus jener eklektischen

m so weniger, wenn ihnen, wie in den letzten Jahr-
ı, bereits eine so erfolgreiche künstlerische Thätigkeit
ber getreten ist.

106. Wenn indess die letztere den vergangenen gros- 1.
unstepochen für jetzt weder an Breite noch an Tiefe
ustellen ist, so darf gleichwohl der Wunsch, einem sol-
.iele nachzukommen, eine gute Stätte zu finden hoffen.
e Anzeichen eines so bedeutsamen Lebensdranges, wie
gegenwärtigen Kunst, hervorgetreten sind, da ist es
auf das Wesentlichste und Bedeutendste für dessen
ıritt und Vollendung aufmerksam zu machen. Betrach-
: demgemäss zunächst das Verhältniss, in welchem die
zu den gemeinen Bedürfnissen des Lebens steht.
'ir haben es in der That keinesweges zu läugnen, dass 2.
gemeinen gegenwärtig ein guter Geschmack sich zu ver-
beginnt, und dass die Musterbilder der Vorzeit häufig
schick und kunstverständiger Auswahl benutzt werden.
nacht das bunte Spiel dieser Formen auf den Beschauer
icht jenen edleren, wohlthuenden Eindruck, welchen z.
chweg die Geräthe des classischen Alterthums hervor-
ı. Es fehlt dabei vornehmlich eine sichere lautere Rich-
das höhere, bestimmende Gesetz eines gemeingültigen
welcher der Ausdruck eines gemeinsam bewussten For-
nes wäre und diesen vor den wankelmüthigen Einflüs-
r Mode schützen könnte. — Dieser Uebelstand scheint
st besonders in der Trennung des Handwerkes von
nst zu liegen, welche in der neueren Zeit, wie in den
n Epochen nie, hervorgetreten ist. Die Kunst hat sich
m Boden losgerissen, welcher ihr früher einen siche-
ıhaltspunkt gewährte, sie hat sich in eine gesonderte
emporgehoben, das nah verwandtschaftliche Verhältniss
Gebiete des Handwerks verschmähend, von dem sie
sehr, wie sie ihm Schwung und Belebung zuertheilte,
und getragen ward. Diese Trennung schreibt sich,
:h nicht sehr irre, vornehmlich aus jener eklektischen

theils abgeschnitten; für das Handwerk blieb nur der
ne Bodensatz materieller Zweckmässigkeit und Tüch-
ibrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine
usse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung
: tiefere, reinere Schönheit, willkührlich erfunden, ward
es, unerfreuliches Spiel der Mode. Hiedurch aber er-
allgemeine Kunstsinn des Volkes einen empfindlichen
nicht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form
etze einer lebenvollen Schönheit zu erblicken, ward er
gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft,
mochte nur noch in seltnem Falle deren tiefere Be-
aufzufassen.

es dies jedoch findet auf die heutige Zeit seine Anwen- 3.
cht mehr in dem Maasse, wie es noch vor etwa funf-
ren der Fall war. Man hat den Uebelstand dieser Spal-
kannt und man ist bemüht, wiederum eine Aussöhnung
n Kunst und Handwerk hervorzubringen. Man hat
nlich von Seiten des Handwerkes begonnen; man be-
ich, dasselbe, soviel es möglich ist, wieder den Bahnen
nst nachzuführen, und treffliche Erfolge sind hieraus,
ens in vielen einzelnen Beziehungen, bereits hervorge-
Grosse Meister der Kunst lassen es sich angelegen
is Handwerk, sofern es mit ihrer Thätigkeit in Berüh-
ommt, wieder zu sich heranzuziehen; Institute zur hö-
usbildung des Handwerkes sind gegründet worden, und
ich ist in diesem Betracht das K. Gewerbe-Institut zu
durch seine grossartige Einrichtung sowohl, wie durch
lücklichen und ausgebreiteten Erfolge, ein rühmliches
der Nacheiferung geworden. Vielleicht, dass diese Be-
en zu einer gänzlichen Wiederherstellung jenes gestör-
hältnisses zwischen Kunst und Handwerk führen: mit
er Sicherheit werden die schönen Folgen derselben für
en vorherzusagen sein, wenn auch die Kunst von ih-
te ebenso die Hand zur gegenseitigen Verbindung bie-
e Nothwendigkeit dieses Beginnens ist jedoch von Sei-
r Künstler noch wenig anerkannt; aber gerade hievon

theils abgeschnitten; für das Handwerk blieb nur der
ne Bodensatz materieller Zweckmässigkeit und Tüch-
ibrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine
usse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung
: tiefere, reinere Schönheit, willkührlich erfunden, ward
es, unerfreuliches Spiel der Mode. Hiedurch aber er-
allgemeine Kunstsinn des Volkes einen empfindlichen
ucht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form
etze einer lebenvollen Schönheit zu erblicken, ward er
gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft,
:mochte nur noch in seltnem Falle deren tiefere Be-
aufzufassen.

es dies jedoch findet auf die heutige Zeit seine Anwen- 3.
cht mehr in dem Maasse, wie es noch vor etwa funf-
ren der Fall war. Man hat den Uebelstand dieser Spal-
kannt und man ist bemüht, wiederum eine Aussöhnung
n Kunst und Handwerk hervorzubringen. Man hat
ilich von Seiten des Handwerkes begonnen; man be-
ich, dasselbe, soviel es möglich ist, wieder den Bahnen
nst nachzuführen, und treffliche Erfolge sind hieraus,
ens in vielen einzelnen Beziehungen, bereits hervorge-
Grosse Meister der Kunst lassen es sich angelegen
ıs Handwerk, sofern es mit ihrer Thätigkeit in Berüh-
ımmt, wieder zu sich heranzuziehen; Institute zur hö-
usbildung des Handwerkes sind gegründet worden, und
ich ist in diesem Betracht das K. Gewerbe-Institut zu
durch seine grossartige Einrichtung sowohl, wie durch
lücklichen und ausgebreiteten Erfolge, ein rühmliches
der Nacheiferung geworden. Vielleicht, dass diese Be-
en zu einer gänzlichen Wiederherstellung jenes gestör-
:hältnisses zwischen Kunst und Handwerk führen: mit
er Sicherheit werden die schönen Folgen derselben für
ɔen vorherzusagen sein, wenn auch die Kunst von ih-
te ebenso die Hand zur gegenseitigen Verbindung bie-
e Nothwendigkeit dieses Beginnens ist jedoch von Sei-
r Künstler noch wenig anerkannt; aber gerade hievon

, wie bereits bemerkt, der Grund jener Verfeindung, ischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen. — enie gegenüber steht das Talent, d. h. die allgemeine ·ische Anlage, — die Fähigkeit, Formen und Gestal- e sie die Natur geschaffen oder das Genie vorgebildet, ›ilden und dieselben auf mannigfache Weise, sei es in äthen des Handwerkes, sei es als einen freieren Schmuck, Kreise des Lebens einzuführen. Das Vorhandensein des s ist überall leicht zu erkennen, es ist durch die Schule lden, es ist auf dasselbe, sofern es sich in der eben iteten praktischen Richtung erhält, gewiss mit Sicher- Lebensberuf zu gründen. Aus dem Talent möge sich nie entwickeln und dieses alsdann seine höhere Bahn n, — die Verwechselung beider kann nur von verderb- Folgen für die Kunst sein. Allerdings zwar ist zuzu- dass das Talent, in der Nähe des Genie's, leicht von Richtung influenzirt wird und auf solche Weise Arbei- Stande bringen kann, welche in einer gewissen Ver- haft zu den Werken des Genie's stehen und deren an- e Eigenthümlichkeiten, wenngleich mehr oder minder e eigentliche innere Tiefe, wiederholen, ja, dass das unter solchen Umständen, auch wohl zu einer einzel- klich genialen Aeusserung befähigt wird. Dies ist ins- da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie eutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publi- ibekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunst- die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren nung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein sten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glück- enn er eins vom zweiten Range besitzt. Dies war, wie nwärtig in nicht unbedeutendem Maasse der Fall ist, auch in früheren Zeiten ebenso und wird es ohne Zwei- ı in der Zukunft sein; aber die Vortheile, welche der den Künstlern und dem Sinn für die Kunst hieraus sen, sind, wie es scheint, vorübergehend oder doch aft. Diese Art künstlerischer Thätigkeit wird durch

, wie bereits bemerkt, der Grund jener Verfeindung, ischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen.— enie gegenüber steht das Talent, d. h. die allgemeine ·ische Anlage, — die Fähigkeit, Formen und Gestal- e sie die Natur geschaffen oder das Genie vorgebildet, ›ilden und dieselben auf mannigfache Weise, sei es in äthen des Handwerkes, sei es als einen freieren Schmuck, Kreise des Lebens einzuführen. Das Vorhandensein des s ist überall leicht zu erkennen, es ist durch die Schule lden, es ist auf dasselbe, sofern es sich in der eben iteten praktischen Richtung erhält, gewiss mit Sicher- Lebensberuf zu gründen. Aus dem Talent möge sich nie entwickeln und dieses alsdann seine höhere Bahn n, — die Verwechselung beider kann nur von verderb- Folgen für die Kunst sein. Allerdings zwar ist zuzu- dass das Talent, in der Nähe des Genie's, leicht von Richtung influenzirt wird und auf solche Weise Arbei- Stande bringen kann, welche in einer gewissen Ver- :haft zu den Werken des Genie's stehen und deren an- e Eigenthümlichkeiten, wenngleich mehr oder minder e eigentliche innere Tiefe, wiederholen, ja, dass das unter solchen Umständen, auch wohl zu einer einzel- ·klich genialen Aeusserung befähigt wird. Dies ist ins- da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie eutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publi- ıbekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunst- die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren ıung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein sten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glück- enn er eins vom zweiten Range besitzt. Dies war, wie :nwärtig in nicht unbedeutendem Maasse der Fall ist, auch in früheren Zeiten ebenso und wird es ohne Zwei- ı in der Zukunft sein; aber die Vortheile, welche der den Künstlern und dem Sinn für die Kunst hieraus sen, sind, wie es scheint, vorübergehend oder doch ıaft. Diese Art künstlerischer Thätigkeit wird durch

ch an die pompejanischen Wandgemälde erinnere.
ls ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern
als ob ich nicht die besondere Hauseinrichtung, so
gesammte Lebens- und Sinnesweise der Alten, damit
lereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte;
ine nur im Allgemeinen die äusserst durchgebildete
wie hier von einer mehr oder minder reichen Orna-
durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden
hritten wird, wie in letzteren fast durchgehend ein
dekorativer Typus herrschend bleibt und wie sie
ımtlich auf gewisse Original-Compositionen zurückzu-
scheinen, welche mit gröfserer oder geringerer Frei-
ıutzt, mit gröfserer oder geringerer Leichtigkeit nach-
sind. Es soll dies nur als die allgemeinste Andeu-
lten, da die dekorative Malerei, deren Bestimmung
ehmlich sein würde, recht in das Privatleben einzu-
den Sinn an einen klaren, gesetzmässigen Schmuck
me zu gewöhnen und somit eben das Bedürfniss nach
instlerischen Gestaltung der Umgebungen im weiteren
zu verbreiten, bei uns nur erst geringe Anfänge ge-
mithin ihre besondere Richtung noch wenig bestimmt
das Meiste noch dem ungebildeten Handwerker über-
leibt. Aber, wenn gleichwohl aus den vorhandenen,
elnen sehr interessanten Anfängen geschlossen werden
ist in der That zu hoffen, dass sich auch diese Seite
ıst schnell und mit dem entschiedenen Beifalle des
ns entwickeln würde, falls sich bedeutende Talente,
Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren
hrung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr
lchen, für sie gewifs ehrenvolleren Wirksamkeit zu-
wollten.

107. In Rücksicht auf diese nothwendige Unterschei-
vischen Genie und Talent würden sich noch manche
re Differenzen zwischen Leben und Kunst in einer,
scheint, sehr einfachen Weise lösen. Vor allen gehö-

ch an die pompejanischen Wandgemälde erinnere.
ls ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern
als ob ich nicht die besondere Hauseinrichtung, so
gesammte Lebens- und Sinnesweise der Alten, damit
lereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte;
ine nur im Allgemeinen die äusserst durchgebildete
wie hier von einer mehr oder minder reichen Orna-
durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden
hritten wird, wie in letzteren fast durchgehend ein
dekorativer Typus herrschend bleibt und wie sie
ımtlich auf gewisse Original-Compositionen zurückzu-
scheinen, welche mit gröfserer oder geringerer Frei-
ıutzt, mit gröfserer oder geringerer Leichtigkeit nach-
sind. Es soll dies nur als die allgemeinste Andeu-
lten, da die dekorative Malerei, deren Bestimmung
ehmlich sein würde, recht in das Privatleben einzu-
den Sinn an einen klaren, gesetzmässigen Schmuck
me zu gewöhnen und somit eben das Bedürfniss nach
instlerischen Gestaltung der Umgebungen im weiteren
zu verbreiten, bei uns nur erst geringe Anfänge ge-
mithin ihre besondere Richtung noch wenig bestimmt
das Meiste noch dem ungebildeten Handwerker über-
leibt. Aber, wenn gleichwohl aus den vorhandenen,
elnen sehr interessanten Anfängen geschlossen werden
ist in der That zu hoffen, dass sich auch diese Seite
ıst schnell und mit dem entschiedenen Beifalle des
ns entwickeln würde, falls sich bedeutende Talente,
e Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren
hrung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr
lchen, für sie gewifs ehrenvolleren Wirksamkeit zu-
wollten.

107. In Rücksicht auf diese nothwendige Unterschei-
rischen Genie und Talent würden sich noch manche
re Differenzen zwischen Leben und Kunst in einer,
scheint, sehr einfachen Weise lösen. Vor allen gehö-

nittes u. dergl. m., — Alles dies sind Gegenstände, von der einen oder von der andern Seite betrachtet, stlerischen Ausbildung wesentlich nöthig sind, welche nie keinesweges gleich mit auf die Welt bringt, und schwerlich anderweitig in ähnlicher Vollständigkeit und lich zureichenden Mitteln, wie in den Akademieen, dar- werden. Der einzelne Meister, der eine Anzahl jun- nstler als Hülfsarbeiter unter sich versammelt, wird elten mehr als eine nur oberflächliche Bildung in den enten der Kunst und dann freilich seine eigenthüm- aktik und seine Auffassungs- und Sinnesweise mitthei- nen: die Geschichte ist nur zu reich an Beispielen der denen eine Kunstschule, die wesentlich nur durch die me an den Arbeiten des Meisters gebildet ward, in el wenig andres, als nur eine verflachte Nachahmung sen Eigenthümlichkeiten darbietet. Hat dagegen ein on Lehrern, durch öffentliche Anstellung, Musse und in jedem einzelnen Fache eine gründliche Unterwei- geben, so müssen nothwendig die Erfolge ungleich nder sein. Ja, wir haben es, wenn wir die Produc- der neuesten Zeit betrachten, nur zu häufig zu bekla- s die strenge Befolgung des akademischen Unterrichts, scheint, mehr und mehr vernachlässigt wird. Wir iel Geistreiches, Gefühlvolles, höchst Anziehendes ent- aber hier fehlt es einer Gestalt an der genauen kör- Durchbildung (an dem anatomischen Verständniss), die Perspektive verfehlt, da ist die Lichtwirkung ver- u. dergl. m. Und mag dann ein solches Werk im- den Stempel inneren Lebens tragen, Mängel der Art dem vollkommenen, ergreifenden Eindrucke desselben Sinn des Beschauers allezeit im Wege stehen, wer- beabsichtigten Erfolge überall mehr oder minder auf- üssen.

alledem jedoch ist es eine bedenkliche Sache, ein für das Aufsergewöhnliche, für die Ausbildung des gegründet zu sehen. Immer wird hiebei jener alte

nittes u. dergl. m., — Alles dies sind Gegenstände, von der einen oder von der andern Seite betrachtet, stlerischen Ausbildung wesentlich nöthig sind, welche ıie keinesweges gleich mit auf die Welt bringt, und schwerlich anderweitig in ähnlicher Vollständigkeit und lich zureichenden Mitteln, wie in den Akademieen, darwerden. Der einzelne Meister, der eine Anzahl junnstler als Hülfsarbeiter unter sich versammelt, wird elten mehr als eine nur oberflächliche Bildung in den enten der Kunst und dann freilich seine eigenthümaktik und seine Auffassungs- und Sinnesweise mittheinen: die Geschichte ist nur zu reich an Beispielen der denen eine Kunstschule, die wesentlich nur durch die ıme an den Arbeiten des Meisters gebildet ward, in el wenig andres, als nur eine verflachte Nachahmung ssen Eigenthümlichkeiten darbietet. Hat dagegen ein on Lehrern, durch öffentliche Anstellung, Musse und in jedem einzelnen Fache eine gründliche Unterweiı geben, so müssen nothwendig die Erfolge ungleich nder sein. Ja, wir haben es, wenn wir die Producder neuesten Zeit betrachten, nur zu häufig zu beklas die strenge Befolgung des akademischen Unterrichts, scheint, mehr und mehr vernachlässigt wird. Wir iel Geistreiches, Gefühlvolles, höchst Anziehendes entaber hier fehlt es einer Gestalt an der genauen körı Durchbildung (an dem anatomischen Verständniss), die Perspektive verfehlt, da ist die Lichtwirkung veru. dergl. m. Und mag dann ein solches Werk imden Stempel inneren Lebens tragen, Mängel der Art dem vollkommenen, ergreifenden Eindrucke desselben Sinn des Beschauers allezeit im Wege stehen, werbeabsichtigten Erfolge überall mehr oder minder aufüssen.

alledem jedoch ist es eine bedenkliche Sache, ein 2. für das Aufsergewöhnliche, für die Ausbildung des gegründet zu sehen. Immer wird hiebei jener alte

108. Nach diesen Betrachtungen, welche vornehmlich 1.
htung der Kunst auf das niedere Bedürfniss des Lebens
egenstande hatten, wenden wir uns noch einmal zu
zweiten Verhältniss zurück, in welchem es sich um
ieren Schmuck unsrer täglichen Umgebungen durch
der Kunst handelt. Hierüber ist, im Allgemeinen, we-
umerken. Schon oben ist es ausgesprochen, dass gerade
n Beziehungen sich gegenwärtig eine grosse Thätigkeit
elt hat, dass aber auf die Werke dieser Art, sofern
s Theils lediglich aus der Individualität der schaffenden
r hervorgehen, anderen Theils durch eine blosse Lieb-
von Seiten des Publikums getragen werden, an und
noch nicht die Hoffnung auf eine durchgreifende, dau-
und grossartige Kunstblüthe gegründet werden darf.
nd hier einige Erscheinungen näher ins Auge zu fas-
welchen das Interesse des Publikums für Werke die-
eine besondere, mehr bedeutungsvolle Gestalt ange-
hat.

iächst mag hier ein Gegenstand berührt werden, der 2.
r theilweise hieher gehört, der jedoch eben an dieser
ereits einen geeigneten Ort zur Besprechung findet:
nstsammlungen. Im Sammeln von Kunstgegen-
zeigt sich, vorausgesetzt, dass es nicht eine Sache
lkeit sei, bereits ein höheres Interesse für die Kunst;
ht sich darin ein regeres Bedürfniss aus, sich mehr-
den Werken der Kunst zu beschäftigen, in den zer-
Erscheinungen den tieferen, gemeinsamen Zusammen-
fzusuchen und auf solche Weise zu einem näheren
lniss über das Wesen der Kunst selbst geleitet zu
Es ist erfreulich, zu sehen, dass auch heutiges Ta-
ge Sammler auftreten und namentlich, im einzelnen
gar ausschliesslich, Werke der gegenwärtigen Kunst
grösseren Uebersicht zu vereinen bemüht sind. Man-
treten ihnen öffentliche Sammlungen zur Seite und
s hat man sich von Seiten der Kunstvereine für deren
g interessirt. — Bei Sammlungen jedoch, die einen

108. Nach diesen Betrachtungen, welche vornehmlich 1.
htung der Kunst auf das niedere Bedürfniss des Lebens
egenstande hatten, wenden wir uns noch einmal zu
zweiten Verhältniss zurück, in welchem es sich um
ieren Schmuck unsrer täglichen Umgebungen durch
der Kunst handelt. Hierüber ist, im Allgemeinen, we-
umerken. Schon oben ist es ausgesprochen, dass gerade
n Beziehungen sich gegenwärtig eine grosse Thätigkeit
elt hat, dass aber auf die Werke dieser Art, sofern
s Theils lediglich aus der Individualität der schaffenden
r hervorgehen, anderen Theils durch eine blosse Lieb-
von Seiten des Publikums getragen werden, an und
noch nicht die Hoffnung auf eine durchgreifende, dau-
und grossartige Kunstblüthe gegründet werden darf.
nd hier einige Erscheinungen näher ins Auge zu fas-
welchen das Interesse des Publikums für Werke die-
eine besondere, mehr bedeutungsvolle Gestalt ange-
hat.

ächst mag hier ein Gegenstand berührt werden, der 2.
r theilweise hieher gehört, der jedoch eben an dieser
ereits einen geeigneten Ort zur Besprechung findet:
nstsammlungen. Im Sammeln von Kunstgegen-
zeigt sich, vorausgesetzt, dass es nicht eine Sache
lkeit sei, bereits ein höheres Interesse für die Kunst;
ht sich darin ein regeres Bedürfniss aus, sich mehr-
den Werken der Kunst zu beschäftigen, in den zer-
Erscheinungen den tieferen, gemeinsamen Zusammen-
fzusuchen und auf solche Weise zu einem näheren
lniss über das Wesen der Kunst selbst geleitet zu
Es ist erfreulich, zu sehen, dass auch heutiges Ta-
ge Sammler auftreten und namentlich, im einzelnen
gar ausschliesslich, Werke der gegenwärtigen Kunst
grösseren Uebersicht zu vereinen bemüht sind. Man-
treten ihnen öffentliche Sammlungen zur Seite und
s hat man sich von Seiten der Kunstvereine für deren
g interessirt. — Bei Sammlungen jedoch, die einen

dneten versagt sein muss, möchte für das Vorzüglichste
ohl angebracht und wohl ausführbar erscheinen. Wenn
r vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere ab-
erte Räume enthalte, in deren Jedem eins oder einige
rlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wä-
- diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den
n Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in
auf die dargestellten Gegenstände haben, — in dem
Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Rich-
n dem andern etwa Meisterwerke der venetianischen
, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten,
ielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; dann ebenso die
che Kunst: hier Werke von den Van Eyck's und Hem-
ort von den alten Kölner Meistern, dort von Dürer und
Zeitgenossen; vorzügliche Portraits, Landschaften und
bilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt,
nn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume
welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der
eren Darstellungen übereinstimmt; so bin ich gewiss,
solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer,
auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des
erischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse.
vird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der
en Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie
ımgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, un-
richtiger auffassen lernen. Unter jener Dekorirung der
ıen gesonderten Räume soll hier nur die einfachste An-
g des jedesmaligen Styles verstanden sein, keinesweges
ine gänzliche Umgestaltung derselben nach den verschie-
Stylen, wie es z. B. etwa vor zwanzig Jahren mit den
en sogenannten „Scheinkapellen", die zur Aufbewahrung
scher Kunstwerke dienten, der Fall war. Die histo-
Anordnung der ganzen Sammlung würde übrigens mit
ı gesonderten Räumen sehr wohl zu vereinigen sein,
ene mehr untergeordneten Werke würden immer treff-
ım Uebergange von dem einen zum andern dienen kön-

22

dneten versagt sein muss, möchte für das Vorzüglichste
ohl angebracht und wohl ausführbar erscheinen. Wenn
r vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere ab-
erte Räume enthalte, in deren Jedem eins oder einige
rlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wä-
- diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den
n Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in
auf die dargestellten Gegenstände haben, — in dem
Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Rich-
n dem andern etwa Meisterwerke der venetianischen
, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten,
ielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; dann ebenso die
che Kunst: hier Werke von den Van Eyck's und Hem-
ort von den alten Kölner Meistern, dort von Dürer und
Zeitgenossen; vorzügliche Portraits, Landschaften und
bilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt,
nn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume
welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der
eren Darstellungen übereinstimmt; so bin ich gewiss,
solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer,
auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des
erischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse.
vird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der
en Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie
umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, un-
richtiger auffassen lernen. Unter jener Dekorirung der
nen gesonderten Räume soll hier nur die einfachste An-
g des jedesmaligen Styles verstanden sein, keinesweges
ine gänzliche Umgestaltung derselben nach den verschie-
Stylen, wie es z. B. etwa vor zwanzig Jahren mit den
en sogenannten „Scheinkapellen", die zur Aufbewahrung
scher Kunstwerke dienten, der Fall war. Die histo-
Anordnung der ganzen Sammlung würde übrigens mit
n gesonderten Räumen sehr wohl zu vereinigen sein,
ene mehr untergeordneten Werke würden immer treff-
um Uebergange von dem einen zum andern dienen kön-

it, welche in ihnen ein besonderes Kennzeichen für die ng der neueren Kunst erkennen lässt. Als Beispiel die- 2. erhältnisses möge hier eine Uebersicht der Ausstellun- welche in Berlin Statt gefunden haben, mit der Anzahl n den Katalogen derselben verzeichneten Gegenstände heilt werden; was sich hieraus ergiebt, dürfte ebenso für andre Sitze der neueren Kunst, falls bei ihnen nicht andre Umstände eine abweichende Richtung verursacht , gültig sein.

Die Ausstellung vom J. 1786 zählte 335 Nummern.

Die Ausstellung vom J.	1786	zählte	335	Nummern.
- - - - -	1787	-	396	-
- - - - -	1788	-	396	-
- - - - -	1789	-	267	-
- - - - -	1791	-	148	-
- - - - -	1793	-	348	-
- - - - -	1794	-	356	-
- - - - -	1795	-	289	-
- - - - -	1797	-	409	-
- - - - -	1798	-	428	-
- - - - -	1800	-	435	-
- - - - -	1802	-	477	-
- - - - -	1804	-	601	
- - - - -	1806	-	590	-
- - - - -	1808	-	396	-
- - - - -	1810	-	422	-
- - - - -	1812	-	629	-
- - - - -	1814	-	397	-
- - - - -	1816	-	432	-
- - - - -	1818	-	518	-
- - - - -	1820	-	543	-
- - - - -	1822	-	757	-
- - - - -	1824	-	781	-
- - - - -	1826	-	1065	-
- - - - -	1828	-	1107	-
- - - - -	1830	-	1333	-

it, welche in ihnen ein besonderes Kennzeichen für die
ng der neueren Kunst erkennen lässt. Als Beispiel die- 2.
erhältnisses möge hier eine Uebersicht der Ausstellun-
velche in Berlin Statt gefunden haben, mit der Anzahl
den Katalogen derselben verzeichneten Gegenstände
heilt werden; was sich hieraus ergiebt, dürfte ebenso
für andre Sitze der neueren Kunst, falls bei ihnen nicht
andre Umstände eine abweichende Richtung verursacht
, gültig sein.

ie	Ausstellung	vom	J.	1786	zählte	335	Nummern.
-	-	-	-	-	1787	-	396	-
-	-	-	-	-	1788	-	396	-
-	-	-	-	-	1789	-	267	-
-	-	-	-	-	1791	-	148	-
-	-	-	-	-	1793	-	348	-
-	-	-	-	-	1794	-	356	-
-	-	-	-	-	1795	-	289	-
-	-	-	-	-	1797	-	409	-
-	-	-	-	-	1798	-	428	-
-	-	-	-	-	1800	-	435	-
-	-	-	-	-	1802	-	477	-
-	-	-	-	-	1804	-	601	
-	-	-	-	-	1806	-	590	-
-	-	-	-	-	1808	-	396	-
-	-	-	-	-	1810	-	422	-
-	-	-	-	-	1812	-	629	-
-	-	-	-	-	1814	-	397	-
-	-	-	-	-	1816	-	432	-
-	-	-	-	-	1818	-	518	-
-	-	-	-	-	1820	-	543	-
-	-	-	-	-	1822	-	757	-
-	-	-	-	-	1824	-	781	-
-	-	-	-	-	1826	-	1065	-
-	-	-	-	-	1828	-	1107	-
-	-	-	-	-	1830	-	1333	-

upt, das Zusammenhäufen verschiedener Dinge im engen
hervorbringt, wird in der allgemeinen Spannung weni-
pfunden, auch zieht sich über alle Werke das gemein-
Band, dass sie eben den Geist der neusten Kunst aus-
en, und diese Zusammenstellung kömmt wenigstens dem
en nach Vergleichung des Einzelnen untereinander för-
entgegen und dient zur anmuthigsten Zerstreuung.
ber eben in dieser Spannung, dieser Zerstreuung, welche 4.
Besuchern der Ausstellungen erweckt wird, liegt es,
ie Einwirkungen derselben wiederum nur vorübergehend
önnen; die Kunst fordert vornehmlich eine tiefere Samm-
es Gemüthes, eine ruhigere Stimmung, zumeist auch eine
e Gewöhnung von Seiten des Beschauers, wenn ihre
einen bleibenden Eindruck, einen höheren Einfluss auf
eben ausüben sollen. Somit können die Ausstellungen
nicht als das endliche Ziel, als der Zweck der künst-
en Thätigkeit, als die letzte und würdigste Stellung der-
zum Leben betrachtet werden. Gleichwohl behält je-
fheiternde und erfrischende Element, welches in ihnen
immerhin seinen hohen Werth, und es ist desshalb nur
nschen, dass sie in ähnlicher Weise, soweit die Kunst
r Hervorbringung beweglicher Werke verweilt, auch in
ıkunft fortgesetzt werden mögen. Nur dürfte dem In- 5.
e, welches sie darbieten, vielleicht ein noch schärferer,
mehr bestimmender, ein die Erwartung und die Erinne-
noch länger fesselnder Punkt zu wünschen sein. Die
hen Spiele, welche zur Verherrlichung der hohen Feste
enland's aufgeführt wurden — vielleicht die einzige Er-
ung in der Geschichte, mit welcher unsre Kunstausstel-
auf gewisse Weise zu vergleichen sind — dürften hier
eispiel darbieten. Nicht darin, dass sie vorzugsweise zur
rrlichung heiliger Stätten dienten, — dies liegt dem mo-
Leben, für den Augenblick wenigstens, zu fern; wohl
darin, dass sie Wettkämpfe waren, in denen der Sieger
dem Beifall der gesammten Nation begrüsst ward, sein
mit den höchsten Ehren genannt ward und an seinen

upt, das Zusammenhäufen verschiedener Dinge im engen
hervorbringt, wird in der allgemeinen Spannung weni-
pfunden, auch zieht sich über alle Werke das gemein-
Band, dass sie eben den Geist der neusten Kunst aus-
en, und diese Zusammenstellung kömmt wenigstens dem
en nach Vergleichung des Einzelnen untereinander för-
entgegen und dient zur anmuthigsten Zerstreuung.
ber eben in dieser Spannung, dieser Zerstreuung, welche 4.
Besuchern der Ausstellungen erweckt wird, liegt es,
e Einwirkungen derselben wiederum nur vorübergehend
nnen; die Kunst fordert vornehmlich eine tiefere Samm-
es Gemüthes, eine ruhigere Stimmung, zumeist auch eine
Gewöhnung von Seiten des Beschauers, wenn ihre
einen bleibenden Eindruck, einen höheren Einfluss auf
eben ausüben sollen. Somit können die Ausstellungen
nicht als das endliche Ziel, als der Zweck der künst-
en Thätigkeit, als die letzte und würdigste Stellung der-
zum Leben betrachtet werden. Gleichwohl behält je-
fheiternde und erfrischende Element, welches in ihnen
immerhin seinen hohen Werth, und es ist desshalb nur
nschen, dass sie in ähnlicher Weise, soweit die Kunst
r Hervorbringung beweglicher Werke verweilt, auch in
kunft fortgesetzt werden mögen. Nur dürfte dem In- 5.
, welches sie darbieten, vielleicht ein noch schärferer,
mehr bestimmender, ein die Erwartung und die Erinne-
noch länger fesselnder Punkt zu wünschen sein. Die
hen Spiele, welche zur Verherrlichung der hohen Feste
enland's aufgeführt wurden — vielleicht die einzige Er-
ung in der Geschichte, mit welcher unsre Kunstausstel-
auf gewisse Weise zu vergleichen sind — dürften hier
eispiel darbieten. Nicht darin, dass sie vorzugsweise zur
rrlichung heiliger Stätten dienten, — dies liegt dem mo-
Leben, für den Augenblick wenigstens, zu fern; wohl
darin, dass sie Wettkämpfe waren, in denen der Sieger
dem Beifall der gesammten Nation begrüsst ward, sein
mit den höchsten Ehren genannt ward und an seinen

· besonderen Richtung, welche letzteres angenommen hat, rausgestellt, und sie erfordern demnach, wenn es sich um Kunst-Verhältnisse der gegenwärtigen Zeit handelt, eine gfältig genaue Beachtung. Auch an ihre Erscheinung dürfte lleicht noch ein oder der andre Wunsch anzuknüpfen sein.

Als, vor wenig über zehn Jahren, die ersten Vereine 2. ser Art in's Leben traten, so konnte man gewissermaassen · versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Unnehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde. r Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, welche Zeugniss höherer Befähigung gegeben hatten, die jedoch rch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils niederen Dienstleistungen im Gebiete der Kunst genöthigt ren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu en. Die solcher Gestalt gewonnenen Werke mussten unebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass enigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben möggemacht war, sie sich durch's Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener 3. e Beginn weckte die ausgebreitetste Nachfolge; ein lebhaf- Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der ke einer trägen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, ersich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begüe Privatpersonen traten mit ihnen in den Wettkampf, und gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunstöpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen berschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das eitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es ht mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man s allenfalls, gewissermaassen ehrenhalber, einen solchen Paraphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle sicht war nun auf eignen Besitz gerichtet. Die beliebte- Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus; Vereine wurden von der Menge als Lotterie-Gesellschaften Kunstwerke betrachtet.

besonderen Richtung, welche letzteres angenommen hat,
rausgestellt, und sie erfordern demnach, wenn es sich um
Kunst-Verhältnisse der gegenwärtigen Zeit handelt, eine
gfältig genaue Beachtung. Auch an ihre Erscheinung dürfte
lleicht noch ein oder der andre Wunsch anzuknüpfen sein.

Als, vor wenig über zehn Jahren, die ersten Vereine 2.
ser Art in's Leben traten, so konnte man gewissermaassen
versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich
Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Un-
nehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde.
r Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, welche
Zeugniss höherer Befähigung gegeben hatten, die jedoch
rch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils
niederen Dienstleistungen im Gebiete der Kunst genöthigt
ren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu
en. Die solcher Gestalt gewonnenen Werke mussten un-
gebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass
enigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben mög-
gemacht war, sie sich durch's Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener 3.
e Beginn weckte die ausgebreitetste Nachfolge; ein lebhaf-
Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der
ke einer trägen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, er-
sich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begü-
e Privatpersonen traten mit ihnen in den Wettkampf, und
gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunst-
öpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen
berschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das
eitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es
nt mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man
s allenfalls, gewissermaassen ehrenhalber, einen solchen Pa-
raphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle
sicht war nun auf eignen Besitz gerichtet. Die beliebte-
n Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus;
Vereine wurden von der Menge als Lotterie-Gesellschaften
Kunstwerke betrachtet.

ann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft gerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, ie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen Ausstellungen, auch für die Mittelpunkte der einzelnen vinzen, auch für die kleineren Orte, eingerichtet und ihnen selbe Gunst gewährt, welche früher nur als ein Vorrecht grössesten Residenzen erschienen war. Was die einzel- Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der glieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten näch- Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch erkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Be- er von Gemälden, — Privatpersonen sowohl, wie andre schwisterte Vereine, — liessen es nicht an der liberalsten ilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit en Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte kt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung lient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdan- die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überra- nden Ausbreitung. Freilich hat es auch nicht an Bedenk- keiten gegen diese Versendungen der Kunstwerke gefehlt; bringt die Gefahren in Anschlag, denen sie dabei leich- ausgesetzt sind, als wenn sie an fester Stelle ruhig auf- ahrt werden. Doch wird, zugegeben, dass auch wirklich nal, den angewandten Vorsichtsmaassregeln zum Trotz, ein stwerk nicht nur beschädigt werden, sondern gänzlich zu nde gehen könne, der Künstler und Kunstfreund in jener neten grossartigeren und allgemeineren Wirksamkeit mehr den Ersatz für den möglichen Verlust des Einzelnen fin- dürfen. Dass geringere Mifsstände, wie etwa die Möglichkeit r Beschädigung der Gemälde-Rahmen u. dergl., gegen allgemeinen Erfolge gar nicht in Betracht kommen dür- scheint genügend zu Tage zu liegen. So haben denn überhaupt diese Bedenklichkeiten nur geringen Anklang

ann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft gerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, ie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen Ausstellungen, auch für die Mittelpunkte der einzelnen vinzen, auch für die kleineren Orte, eingerichtet und ihnen selbe Gunst gewährt, welche früher nur als ein Vorrecht grössesten Residenzen erschienen war. Was die einzel- Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der glieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten näch- Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch erkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Be- er von Gemälden, — Privatpersonen sowohl, wie andre schwisterte Vereine, — liessen es nicht an der liberalsten ilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit en Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte kt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung lient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdan- die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überra- nden Ausbreitung. Freilich hat es auch nicht an Bedenk- keiten gegen diese Versendungen der Kunstwerke gefehlt; bringt die Gefahren in Anschlag, denen sie dabei leich- ausgesetzt sind, als wenn sie an fester Stelle ruhig auf- ahrt werden. Doch wird, zugegeben, dass auch wirklich ıal, den angewandten Vorsichtsmaassregeln zum Trotz, ein stwerk nicht nur beschädigt werden, sondern gänzlich zu nde gehen könne, der Künstler und Kunstfreund in jener neten grossartigeren und allgemeineren Wirksamkeit mehr den Ersatz für den möglichen Verlust des Einzelnen fin- dürfen. Dass geringere Mifsstände, wie etwa die Möglichkeit r Beschädigung der Gemälde-Rahmen u. dergl., gegen allgemeinen Erfolge gar nicht in Betracht kommen dür- scheint genügend zu Tage zu liegen. So haben denn überhaupt diese Bedenklichkeiten nur geringen Anklang

ntlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen neren Bezirk entstanden, haben sich aus demselben Grunde, r mit bestimmterer Rücksicht auf die lokalen Interessen, die Bildung öffentlicher Kunst-Sammlungen entschie-. Ueber diese Institute ist im Allgemeinen ebenfalls schon Vorigen gesprochen worden; und gewiss beruht auch hierin Seiten der Vereine ein edler und lobenswürdiger Zweck. durch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war, öherem Maasse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein, dern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst ge-rt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse ugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen her-gehen, theilhaftig zu werden. Für Provinzial-Sammlungen Art dürften indess noch einige besondere Bemerkungen äufig anzufügen sein. Natürlich wird und muss hier von en der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbeson-Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten lnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich, te es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei ste-bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu er-en, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind, gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten enaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an grossen Muster der Vergangenheit. Freilich, Original-e der vorzüglichsten Meister der Vorzeit werden für Pro-al-Gallerieen noch seltner erreichbar sein; aber wenn man auch nur bemüht, gelungene Kopieen, vornehmlich aber gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leo-o, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen, ird man, bei passender Aufstellung derselben, schon so Fond der edelsten, bedeutsamsten Entwickelung der hö-Kräfte des Menschen vor sich sehen. Man lasse es sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vor-

ntlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen
neren Bezirk entstanden, haben sich aus demselben Grunde,
r mit bestimmterer Rücksicht auf die lokalen Interessen,
die Bildung öffentlicher Kunst-Sammlungen entschie-
. Ueber diese Institute ist im Allgemeinen ebenfalls schon
Vorigen gesprochen worden; und gewiss beruht auch hierin
Seiten der Vereine ein edler und lobenswürdiger Zweck.
lurch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war,
öherem Maasse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein,
lern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst ge-
rt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse
ugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen her-
gehen, theilhaftig zu werden. Für Provinzial-Sammlungen
Art dürften indess noch einige besondere Bemerkungen
iufig anzufügen sein. Natürlich wird und muss hier von
en der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein,
man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbeson-
Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese
dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten
lnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich,
te es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei ste-
bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall
und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu er-
en, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind,
gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten
enaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an
grossen Muster der Vergangenheit. Freilich, Original-
e der vorzüglichsten Meister der Vorzeit werden für Pro-
al-Gallerieen noch seltner erreichbar sein; aber wenn man
auch nur bemüht, gelungene Kopieen, vornehmlich aber
gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leo-
, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen,
ird man, bei passender Aufstellung derselben, schon so
Fond der edelsten, bedeutsamsten Entwickelung der hö-
Kräfte des Menschen vor sich sehen. Man lasse es
sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vor-

euen, und wie Aehnliches gegenwärtig auch in Preussen Werk gesetzt werden soll. Denkt man sich nun eine in her Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den hern geordnet, durch einen Katalog erläutert, welcher Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geistesung Angehörige auch für den Nichtkenner fasslich macht, Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den agsstunden des Sonntages) für den Besuch des grösseren ikums eröffnet, so wird man in der That hiedurch bereits nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des es gewiss sein können. Nur beiläufig möge hier noch ert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren ngsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen en.

Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besonde- 8. Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, ch der, dass man im Allgemeinen (nicht bloss in der so angedeuteten Beziehung) für die **Erhaltung der va-ndischen Kunstalterthümer**, d. h. der in früherer egründeten **Monumente** der Kunst, Sorge tragen wolle; s ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art ommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so s für den ersten Augenblick als ein nur untergeordne-veck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als isher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgespro-dass man nicht bloss eine Einwirkung der Kunst auf nzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst sammt-Individuum, — nicht bloss den Werth eines zu-künstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit unst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes ingen und dieselben zu verklären, — nicht bloss Pri-eressen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumen-Charakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung onumenten, seien sie architektonischer Art, seien es ke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft nst; sie sind Gedächtnifsstätten, in welchen die Mo-

euen, und wie Aehnliches gegenwärtig auch in Preussen Werk gesetzt werden soll. Denkt man sich nun eine in her Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den hern geordnet, durch einen Katalog erläutert, welcher Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geistesung Angehörige auch für den Nichtkenner fasslich macht, Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den agsstunden des Sonntages) für den Besuch des grösseren ikums eröffnet, so wird man in der That hiedurch bereits nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des es gewiss sein können. Nur beiläufig möge hier noch ert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren ngsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen en.

Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besonde- 8. Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, ch der, dass man im Allgemeinen (nicht bloss in der so angedeuteten Beziehung) für die **Erhaltung der vandischen Kunstalterthümer**, d. h. der in früherer egründeten **Monumente** der Kunst, Sorge tragen wolle; s ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art ommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so s für den ersten Augenblick als ein nur untergeordneveck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als isher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgesprodass man nicht bloss eine Einwirkung der Kunst auf nzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst sammt-Individuum, — nicht bloss den Werth eines zukünstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit unst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes ingen und dieselben zu verklären, — nicht bloss Prieressen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumenCharakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung onumenten, seien sie architektonischer Art, seien es ke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft nst; sie sind Gedächtnifsstätten, in welchen die Mo-

lonumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade
iit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man
t grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwär-
lche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeige-
erden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie
n sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in
rwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie
ue die geschichtliche Bedeutung der Monumente ver-
neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war
dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles
nd, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vor-
war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen
geln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur
nung zu nennen sind, — abglättete und ausputzte, wo
be der Geschichte (die natürlich etwas Andres ist als
: und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck
Gemüth des Beschauers hervorbrachte.

ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die 10.
reine, als die Organe des Volkes, für die Erhaltung
ener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die
teten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass
schäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt wer-
r anderweitigen — möglicher Weise auch noch höhe-
itigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde,
s wünschen, dass die Regierungen selbst diesen Punkt
äheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Ein-
ist für denselben zwar von den Regierungen ebenfalls
Bedeutendes und geradezu Grossartigstes (die Restaura-
ızer Dome) angeordnet worden; doch, meine ich, dürfte
lie Sache noch ungleich erspriesslicher sein, wenn man
nehr systematisch und nach einem geordneten Plane
rke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befä-
Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser
enheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das
te Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich
uerst über die Menge, den Werth und Zustand des

Ionumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade
ıit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man
t grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwär-
lche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeige-
erden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie
n sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in
rwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie
ue die geschichtliche Bedeutung der Monumente ver-
neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war
dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles
ıd, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vor-
war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen
geln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur
nung zu nennen sind, — abglättete und ausputzte, wo
be der Geschichte (die natürlich etwas Andres ist als
: und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck
Gemüth des Beschauers hervorbrachte.

ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die 10.
reine, als die Organe des Volkes, für die Erhaltung
ener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die
teten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass
schäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt wer-
r anderweitigen — möglicher Weise auch noch höhe-
itigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde,
s wünschen, dass die Regierungen selbst diesen Punkt
äheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Ein-
ist für denselben zwar von den Regierungen ebenfalls
Bedeutendes und geradezu Grossartigstes (die Restaura-
ızer Dome) angeordnet worden; doch, meine ich, dürfte
lie Sache noch ungleich erspriesslicher sein, wenn man
ıehr systematisch und nach einem geordneten Plane
rke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befä-
Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser
enheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das
te Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich
uerst über die Menge, den Werth und Zustand des

licher zu wirken, scheint mir der schönste, der ei-
·benszweck der Kunstvereine, sofern diese das künst-
gan des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdeh-
jährlich vermehrte Anzahl lässt nicht mehr bezwei-
ie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zwek-
ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn
lebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz we-
ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht
verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler
lern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der
fen. Sie sollten die Kunst nicht bloss momentan
ir unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben
in vorhandenen Sinn für die Kunst — und somit
Künstler und die Kunst selbst zur höchsten Ent-
fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass
tigsten Leistungen der Kunst keinesweges aus der
htvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind,
elmehr nur da entstanden, wo dem Drange des
Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tief-
sen in Zeit und Volk umfasste und dessen Dar-
ch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.

n dieser Beziehung jedoch fehlt es bereits nicht an 12.
·hr beachtenswerthen Anfängen, um die Thätigkeit
reine zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinüber zu
vor allen ist hier wiederum des rheinisch-west-
Kunstvereins, durch dessen Mittel und Unterstützung
hiedene Werke monumentaler Kunst zu Stande ge-
ıd, mit rühmlichster Anerkennung zu gedenken.
diesen Verein in dem weiten Umkreise seiner
t geleistet wird, dürfte, wie es scheint, in noch
ıoch bestimmterer Weise von denjenigen Kunst-
chzuahmen sein, die für enger geschlossene Be-
okale, im Einzelnen sogar städtische Zwecke ge-
l, und die somit spezielle Verhältnisse, spezielle
ıd Bedürfnisse am Besten in's Auge zu fassen ver-

licher zu wirken, scheint mir der schönste, der ei-
benszweck der Kunstvereine, sofern diese das künst-
gan des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdeh-
jährlich vermehrte Anzahl lässt nicht mehr bezwei-
ie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zwek-
ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn
lebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz we-
ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht
verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler
lern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der
fen. Sie sollten die Kunst nicht bloss momentan
ir unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben
in vorhandenen Sinn für die Kunst — und somit
Künstler und die Kunst selbst zur höchsten Ent-
fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass
tigsten Leistungen der Kunst keinesweges aus der
htvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind,
elmehr nur da entstanden, wo dem Drange des
Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tief-
sen in Zeit und Volk umfasste und dessen Dar-
ch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.

n dieser Beziehung jedoch fehlt es bereits nicht an 12.
ihr beachtenswerthen Anfängen, um die Thätigkeit
reine zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinüber zu
vor allen ist hier wiederum des rheinisch-west-
Kunstvereins, durch dessen Mittel und Unterstützung
hiedene Werke monumentaler Kunst zu Stande ge-
id, mit rühmlichster Anerkennung zu gedenken.
diesen Verein in dem weiten Umkreise seiner
t geleistet wird, dürfte, wie es scheint, in noch
noch bestimmterer Weise von denjenigen Kunst-
chzunahmen sein, die für enger geschlossene Be-
okale, im Einzelnen sogar städtische Zwecke ge-
l, und die somit spezielle Verhältnisse, spezielle
id Bedürfnisse am Besten in's Auge zu fassen ver-

ı-Denkmale in mannigfachster Verschiedenheit pran-
ıen. Die Bildhauerkunst schliesst sich diesen Wer-
ıukunst an, indem sie ihnen, im edelsten Style, Le-
eele zu geben bemüht ist. Ebenso die Kunst der
ıd sie vornehmlich ist es, welche sowohl in Bezug
st unübersehbaren Reichthum der Gegenstände, als
ıtreiche Behandlung der Stoffe, hier ein vorwiegen-
se gewährt. Für die hochräumige Ludwigskirche
n Cornelius die grossartigsten Fresken bereitet,
Hauptmomente des christlichen Glaubens in bedeut-
'altung vorführen; die bereits vollendeten Cartons
Fresken werden allgemein als Werke von vorzüg-
erthe gepriesen. Die Allerheiligen-Kapelle ist von
it Freskomalereien auf Goldgrund versehen, in de-
ichtigsten Begebnisse, Personen und Gedanken des
des neuen Bundes einander gegenübergestellt sind.
tantische Kirche enthält ein kolossales Deckenge-
C. Hermann, ebenfalls tiefsinniger Bedeutung voll.
che Kirche in der Vorstadt Au empfängt einen
leuchtender Fensterbilder, welcher den kunstreich-
ıgnissen des deutschen Mittelalters die Wage hält.
le der Glyptothek führen in den wundersamen Com-
von Cornelius die Mythen der griechischen Götter-
ənwelt ebenso lebendig wie in organischem Zusam-
ınd Verhältniss vor die Augen des Beschauers; sie
s Würdigste die Betrachtung der Meisterwerke clas-
ınst, welche dies Gebäude aufbewahrt, ein. Die
der Pinakothek werden, in einer gemessenen Folge-
charakteristischen Scenen aus der Geschichte der
Ialerei geschmückt. Die Wohnung des Königes (der
igsbau) prangt mit zahllosen, von beinahe dreissig
gefertigten Wandgemälden, welche die Erzeugnisse
chen, und der griechischen Poesie in lebendiger Form
alt darstellen und welche in solcher Weise den Ort,
lie Augen des Volkes mit Vertrauen geheftet sind,
nilde Behausung der Musen erscheinen lassen. In

ı-Denkmale in mannigfachster Verschiedenheit pran-
;en. Die Bildhauerkunst schliesst sich diesen Wer-
ukunst an, indem sie ihnen, im edelsten Style, Le-
eele zu geben bemüht ist. Ebenso die Kunst der
ıd sie vornehmlich ist es, welche sowohl in Bezug
st unübersehbaren Reichthum der Gegenstände, als
streiche Behandlung der Stoffe, hier ein vorwiegen-
se gewährt. Für die hochräumige Ludwigskirche
n Cornelius die grossartigsten Fresken bereitet,
Hauptmomente des christlichen Glaubens in bedeut-
altung vorführen; die bereits vollendeten Cartons
Fresken werden allgemein als Werke von vorzüg-
erthe gepriesen. Die Allerheiligen-Kapelle ist von
it Freskomalereien auf Goldgrund versehen, in de-
ichtigsten Begebnisse, Personen und Gedanken des
des neuen Bundes einander gegenübergestellt sind.
tantische Kirche enthält ein kolossales Deckenge-
C. Hermann, ebenfalls tiefsinniger Bedeutung voll.
che Kirche in der Vorstadt Au empfängt einen
euchtender Fensterbilder, welcher den kunstreich-
ıgnissen des deutschen Mittelalters die Wage hält.
le der Glyptothek führen in den wundersamen Com-
von Cornelius die Mythen der griechischen Götter-
enwelt ebenso lebendig wie in organischem Zusam-
ınd Verhältniss vor die Augen des Beschauers; sie
s Würdigste die Betrachtung der Meisterwerke clas-
ınst, welche dies Gebäude aufbewahrt, ein. Die
der Pinakothek werden, in einer gemessenen Folge-
charakteristischen Scenen aus der Geschichte der
Ialerei geschmückt. Die Wohnung des Königes (der
igsbau) prangt mit zahllosen, von beinahe dreissig
gefertigten Wandgemälden, welche die Erzeugnisse
chen, und der griechischen Poesie in lebendiger Form
alt darstellen und welche in solcher Weise den Ort,
lie Augen des Volkes mit Vertrauen geheftet sind,
nilde Behausung der Musen erscheinen lassen. In

er in's Auge zu fassen sein: die nemlich, ob nun
– Unternehmungen vermögend sein werden, der
unst im weiteren Umkreise ihre monumentale
erzugeben, die Nothwendigkeit der letzteren —
h um die höheren Interessen des Lebens handelt
l folgerecht herauszustellen, und somit den Sinn
auf diese künstlerische Gestaltung seiner höheren
nit Ueberzeugung hinüberzuleiten.

t in der Natur der Sache, dass eine so bedeutende 4.
nicht ohne weitere Wirkung vorübergehen kann.
Darlegung der Möglichkeit, dass unsre Zeit aller-
mentaler Erzeugnisse eines solchen Umfanges fähig
ine Darlegung so glänzender Art, wie es hier der
uss in hohem Grade auf das Gemüth des Betrach-
wirken, muss auch dem Ausländer den Wunsch
ch en Besitzthümern tief und lebendig einprägen.
in diesen Unternehmungen zugleich eine Schule
onumentale Kunst eröffnet, wie wir sie seit langer
vor uns gesehen haben. Das Anschaun früherer
tzt in diesem Betracht nur wenig, da ihr Inhalt
mehr den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht:
ier eines Theils eine neue, selbständige Uebung in
ndlung der mannigfachsten, dem modernen Leben
nen Stoffe uns entgegentritt, anderen Theils die
ien technischen Bedingnisse grossräumiger Kunst in
öpfendsten Weise neu ergründet und ausgeführt wer-
er Alles dies deutet doch nur mehr darauf hin, dass
l vorhanden sind, monumentale Werke auch ander-
würdiger Weise durchzuführen, nicht aber, dass auch
as Begehren nach solchen in die ferneren Kreise des
ihlbar eingedrungen ist. Die Kunst-Unternehmungen
hen haben durchweg und ausschliesslich ihren Mittel-
der Person des Königes; was in ähnlicher Weise bis
Bayern hervorgetreten ist, dürfen wir noch nicht wa-
iem andern, als dem unmittelbaren Einflusse dessel-
uschreiben. Zwar knüpfen sich überall die grossen

er in's Auge zu fassen sein: die nemlich, ob nun
- Unternehmungen vermögend sein werden, der
unst im weiteren Umkreise ihre monumentale
erzugeben, die Nothwendigkeit der letzteren —
h um die höheren Interessen des Lebens handelt
l folgerecht herauszustellen, und somit den Sinn
auf diese künstlerische Gestaltung seiner höheren
nit Ueberzeugung hinüberzuleiten.

t in der Natur der Sache, dass eine so bedeutende 4.
nicht ohne weitere Wirkung vorübergehen kann.
Darlegung der Möglichkeit, dass unsre Zeit aller-
mentaler Erzeugnisse eines solchen Umfanges fähig
ine Darlegung so glänzender Art, wie es hier der
uss in hohem Grade auf das Gemüth des Betrach-
wirken, muss auch dem Ausländer den Wunsch
ch en Besitzthümern tief und lebendig einprägen.
in diesen Unternehmungen zugleich eine Schule
onumentale Kunst eröffnet, wie wir sie seit langer
vor uns gesehen haben. Das Anschaun früherer
tzt in diesem Betracht nur wenig, da ihr Inhalt
mehr den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht:
ier eines Theils eine neue, selbständige Uebung in
ndlung der mannigfachsten, dem modernen Leben
nen Stoffe uns entgegentritt, anderen Theils die
ien technischen Bedingnisse grossräumiger Kunst in
öpfendsten Weise neu ergründet und ausgeführt wer-
er Alles dies deutet doch nur mehr darauf hin, dass
l vorhanden sind, monumentale Werke auch ander-
würdiger Weise durchzuführen, nicht aber, dass auch
s Begehren nach solchen in die ferneren Kreise des
ihlbar eingedrungen ist. Die Kunst-Unternehmungen
hen haben durchweg und ausschliesslich ihren Mittel-
der Person des Königes; was in ähnlicher Weise bis
Bayern hervorgetreten ist, dürfen wir noch nicht wa-
iem andern, als dem unmittelbaren Einflusse dessel-
uschreiben. Zwar knüpfen sich überall die grossen

entalen Charakter gewonnen und die Ehrendenk-
e Rauch's und Andrer Künstlerhand für Berlin,
dre Orte geschaffen hat, zeugen von dem bedeut-
chwunge auch dieser Kunst. Die Malerei hinge-
r wenig zu höheren Zwecken benutzt. Das Mu-
Berlin zeigt hinter der Prachtreihe seiner ionischen
die öden Wände, welche zur Aufnahme jener
sinnigen wie anmuthreichen Compositionen Schin-
mt waren. Die Wandgemälde in der Aula der
von Bonn (die vier Fakultäten darstellend), jene
die gegenwärtig im grossherzogl. Schlosse von Wei-
len Dichtungen von Goethe und Schiller begonnen
hen neben einigen andren Unternehmungen nur als
zelte Anfänge da.

st auch diesen Anfängen immerhin wenigstens die An- 7.
nicht zu versagen. Wichtiger für die Belebung des
die monumentale Kunst ist eine Reihe andrer Er-
n, die in der jüngsten Vergangenheit in's Leben ge-
l und denen sich von Jahr zu Jahr Neues anreiht.
jene Gedächtnifsstatuen berühmter Männer, welche
dort durch einzelne Kreise begeisterter Verehrer,
williges Zusammentreten zu rühmlichem Zwecke, er-
rden. Hierin spricht sich in der That schon die
erbreitung jener Gesinnung aus, dass man überhaupt
aler Werke zur würdigen Ausfüllung des Lebens
nd dass man eine künstlerische, d. h. in sich vollen-
abgeschlossene Gestaltung dieser Werke anerkenne.
andelt es sich hier nur um eine einzelne Richtung
taler Kunst, aber wenn der Sinn wirklich für das
acht ist, so dürfen wir auch wohl der Hoffnung le-
s er weiter um sich blicken und allmählig auch das
nd Fernere mit in den Kreis dieses Bedürfnisses hin-
werde.

der Malerei, die uns bei dieser Betrachtung vorzugs- 8.
eressirt, sieht es für diesen Augenblick freilich noch
günstig aus. Wenn wir einige wenige Altarblätter,

entalen Charakter gewonnen und die Ehrendenk-
e Rauch's und Andrer Künstlerhand für Berlin,
dre Orte geschaffen hat, zeugen von dem bedeut-
chwunge auch dieser Kunst. Die Malerei hinge-
r wenig zu höheren Zwecken benutzt. Das Mu-
Berlin zeigt hinter der Prachtreihe seiner ionischen
i die öden Wände, welche zur Aufnahme jener
sinnigen wie anmuthreichen Compositionen Schin-
mt waren. Die Wandgemälde in der Aula der
von Bonn (die vier Fakultäten darstellend), jene
die gegenwärtig im grossherzogl. Schlosse von Wei-
len Dichtungen von Goethe und Schiller begonnen
chen neben einigen andren Unternehmungen nur als
zelte Anfänge da.

st auch diesen Anfängen immerhin wenigstens die An- 7.
nicht zu versagen. Wichtiger für die Belebung des
die monumentale Kunst ist eine Reihe andrer Er-
n, die in der jüngsten Vergangenheit in's Leben ge-
l und denen sich von Jahr zu Jahr Neues anreiht.
jene Gedächtnifsstatuen berühmter Männer, welche
dort durch einzelne Kreise begeisterter Verehrer,
williges Zusammentreten zu rühmlichem Zwecke, er-
rden. Hierin spricht sich in der That schon die
erbreitung jener Gesinnung aus, dass man überhaupt
aler Werke zur würdigen Ausfüllung des Lebens
nd dass man eine künstlerische, d. h. in sich vollen-
abgeschlossene Gestaltung dieser Werke anerkenne.
handelt es sich hier nur um eine einzelne Richtung
taler Kunst, aber wenn der Sinn wirklich für das
acht ist, so dürfen wir auch wohl der Hoffnung le-
s er weiter um sich blicken und allmählig auch das
nd Fernere mit in den Kreis dieses Bedürfnisses hin-
werde.

der Malerei, die uns bei dieser Betrachtung vorzugs- 8.
eressirt, sieht es für diesen Augenblick freilich noch
günstig aus. Wenn wir einige wenige Altarblätter,

: nach den Bildern der Grossthaten unsres Volkes,
rt mit redender Zunge zum Volke sprechen könnten.
ınsre Kirchen! — Man verzeihe es dem Verfasser, 12.
ıier vornehmlich nur die protestantische Kirche in's
:. — Aller Gipfelpunkt der Kunst vereinte sich zu
ɜn mit den religiösen Bedürfnissen und Verhältnis-
ɹebens. Das höchste Kunstwerk entstand stets nur
ɜr höchste Inhalt, der religiöse Glaube, behandelt
es diente ebensosehr dazu, diesem Inhalt die nöthige,
ıtsprechende äussere Gestalt zu geben. Aber wir
kaum eine Kirche, welche dem Verlangen der Ge-
ntsprechend wäre, — Gebäude wohl, in denen mög-
l Menschen zum Anhören einer beliebigen Predigt
len, keins aber, welches unser Gemüth von selber,
ıe unmittelbare Umgebung, zu den höchsten Gedan-
ırheben könnte. Und wir haben auch keine religiöse
Zwar giebt es Manche, die da behaupten, das Ge-
christlich religiösen Malerei sei in den früheren Sta-
its durchlaufen, und was einmal vorüber, dürfe nicht
achgeahmt werden. Aber ist unser Glaube denn so
s er nur von den Seiten, welche die Vorzeit zunächst
immer und immer wieder dargestellt werden müsse?
er nicht die ganze Natur und die ganze Geschichte?
denn nicht, wenn ihr jene heiligen Bilder des Schmer-
hmäht, eben so gut auch unzählige Bilder der Freude,
heit, der Erfüllung, welche der Darstellung harren?
ir doch nur, um ein Beispiel andrer Auffassung zu
ls es im Mittelalter der Fall war, auf jene ältest-
en Darstellungen zurück*), in welchen, mit wie man-
und verdorbener Form auch, gleichwohl eine Fülle
uthvollsten und sinnreichsten Situationen vorgebildet
ıd sollten uns diese nicht vielleicht zu ähnlichen Auf-
veisen hinleiten dürfen?

Wiedereinführung der Kunst in die Kirche und in

'ergl. Bd. I, §. 4.

r nach den Bildern der Grossthaten unsres Volkes,
rt mit redender Zunge zum Volke sprechen könnten.
unsre Kirchen! — Man verzeihe es dem Verfasser, 12.
ier vornehmlich nur die protestantische Kirche in's
. — Aller Gipfelpunkt der Kunst vereinte sich zu
en mit den religiösen Bedürfnissen und Verhältnis-
ebens. Das höchste Kunstwerk entstand stets nur
er höchste Inhalt, der religiöse Glaube, behandelt
es diente ebensosehr dazu, diesem Inhalt die nöthige,
ntsprechende äussere Gestalt zu geben. Aber wir
kaum eine Kirche, welche dem Verlangen der Ge-
ntsprechend wäre, — Gebäude wohl, in denen mög-
l Menschen zum Anhören einer beliebigen Predigt
len, keins aber, welches unser Gemüth von selber,
ne unmittelbare Umgebung, zu den höchsten Gedan-
rheben könnte. Und wir haben auch keine religiöse
Zwar giebt es Manche, die da behaupten, das Ge-
christlich religiösen Malerei sei in den früheren Sta-
its durchlaufen, und was einmal vorüber, dürfe nicht
achgeahmt werden. Aber ist unser Glaube denn so
s er nur von den Seiten, welche die Vorzeit zunächst
immer und immer wieder dargestellt werden müsse?
er nicht die ganze Natur und die ganze Geschichte?
denn nicht, wenn ihr jene heiligen Bilder des Schmer-
hmäht, eben so gut auch unzählige Bilder der Freude,
heit, der Erfüllung, welche der Darstellung harren?
ir doch nur, um ein Beispiel andrer Auffassung zu
ls es im Mittelalter der Fall war, auf jene ältest-
en Darstellungen zurück*), in welchen, mit wie man-
und verdorbener Form auch, gleichwohl eine Fülle
uthvollsten und sinnreichsten Situationen vorgebildet
d sollten uns diese nicht vielleicht zu ähnlichen Auf-
veisen hinleiten dürfen?

Wiedereinführung der Kunst in die Kirche und in

*) ergl. Bd. I, §. 4.

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

V. Frankreich.

VI. England.

V. Frankreich.

VI. England.

C.

image
not
available